Von Palestrina zu Wagner

Arthur Seidl

WAGNERIANA

Kritische Aesthetik

von

DR. ARTHUR SEIDL

Dritter Band

Motto: „La grande et féconde critique des beautés soit abandonnèe par la critique mesquine des défauts!"
(Chateaubriand, umgekehrt.)

Verlag von Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig
1902

DIE WAGNER-NACHFOLGE IM MUSIK-DRAMA

Skizzen und Studien zur Kritik der „modernen Oper“

von

ARTHUR SEIDL

Und sie sprachen, Einer zu dem Andern:
„Was will das werden?“

Apostelgesch. II, 12.



Verlag von Schuster & Loeffler

Berlin und Leipzig

1902


HARVARD COLLEGE
APR 2 1906
LIBRARY.

Dem Meister

Engelbert Humperdinck

zu eigen

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

Es kann sich in nachfolgenden Blättern, mit denen mein „Wagneriana"-Werk nunmehr zum Abschlusse kommen soll, natürlich nicht um eine „Geschichte der modernen Oper" nach und seit Wagner handeln. Dazu dürften die Namen Draeseke, Kistler, Kienzl, Weingartner, d'Albert, Kretschmer, Goldmark, Bungert, Ad. von Goldschmidt, Smetana, Leoncavallo doch nicht nur mit einem einzigen ihrer Werke hier allein vertreten sein, und würden überdies die sämtlichen Opern bezw. Musikdramen von Hector Berlioz und Peter Cornelius, Hermann Götz' „Bezähmte Widerspänstige", Hugo Wolfs „Corregidor", Siegm. von Hauseggers „Zinnober", Hans Pfitzners „Armer Heinrich" und „Die Rose vom Liebesgarten", sowie Anton Urspruchs „Unmöglichstes von Allem" hier ganz empfindlich noch abgehen. Aber auch so manches Andere gehörte dann wohl unbedingt mit dazu: von Wald. von Baussnern, Ant. Beer, Frz. Curti, Joh. Döbber, O. Fiebach, von Fielitz, Paul Geisler, Th. Gerlach, V. Gluth, Alb. Gorter, Willem de Haan, V. Hausmann, R. L. Hermann, Br. Heydrich, H. Hofmann, Frz. v. Holstein, Frz. Hummel, K. von Kaskel, Karl Kleemann, G. Kulenkampff, Jos. Langert, G. Lazarus, W. Lorenz, Arnold Mendelssohn, Richard Metzdorff, M. Meyer-Olbersleben, Felix Mottl, M. Moszkowsky, K. Reinecke, Karl Reinthaler, Jos. Reiter, E. N. von Reznicek, Josef

Rheinberger, Ant. Rückauf, Phil. Rüfer, Xaver Scharwenka, Gerhard Schjelderup, B. Scholz, Alfr. Sormann, P. Umlauft, Ad. Wallnöfer, W. Weissheimer, Alex. von Zemlinsky u. A.; die selige „Nessleriade“ mit Reinhold Becker e tutte quanti nicht zu vergessen; die unglückselige „Mascagnitis“ zudem mit einer ganzen Reihe windiger Einakter; endlich von den Ausländern im Speziellen — Italiener: Boïto, Buongiorno, Franchetti, Giordano, Mascheroni, Panizza, Puccini, Spinelli, Tasca, Wolf-Ferrari; Franzosen: Bizet, Brûneau, Chabrier, Charpentier, Debussy, Délibes, Jacques-Dalcroze, Godard, Hillemacher, Joncières, Lazzari, Massenet, Messager, Reyer, Saint-Saëns, Vincent d'Indy; Vlamen: P. Benoit, J. Blockx, E. Britt, Edg. Tinel, Wambach; Slaven: Dvorak, Fiebich, Jos. B. Foerster, Glinka, Kovarowic, Paderewski, Rubinstein, Rimski-Korsakow, Smareglia, Tschaikowsky, Miroslav Weber, Weiss; andere Nationen: Aug. Enna, Erkel, Edv. Grieg, Hallén, Per Halström, Sidney Jones, Mantilla, v. Mihalovich, Pedrell, Samara, Sullivan, Zichy etc. etc.: — was alles an dieser Stelle schon deshalb keine Aufnahme finden konnte, weil ich es mir im Allgemeinen zum Grundsatz mache, über musikdramatische Werke nur dann abschliessend zu urteilen, wenn ich ihre reale Bühnenwirkung persönlich zugleich habe erproben können. Einige von den oben Genannten wird man ja da und dort — in den allgemeinen Kapiteln namentlich — wohl mit gestreift finden, so weit es nicht auch schon durch einen Ausblick wie denjenigen über „Erlösungsopern“ od. dgl. in's rechte Licht gerückt erscheint; Richard Strauss' „Guntram“ zumal muss in meiner Sonderstudie und Charakterskizze über ihn (Prag 1895) und — wie Humperdinck, Schillings, Thuille u. A. — vor Allem auch im zweiten meiner Vier Vorträge über den „Modernen Geist in der deutschen Tonkunst“ (Berlin, Verlagsgesellschaft „Harmonie“) besonders

aufgesucht werden, wo sein für die Weiterentwicklung der Oper so bedeutsames Hauptwerk „Guntram“ bereits ausführlich genug besprochen worden ist. Über Peter Gast wiederum gedenke ich an anderer Stelle noch zu reden. Gleichwohl hoffe ich, dass so etwas wie Gesichtspunkt des Typischen aus „der Erscheinungen Flucht“ sich ergeben und eine Art von zusammenhangsvoller, prinzipieller Erörterung gerade des Charakteristischen heraus leuchten — kurz, dass der geneigte Leser „Dokumente der Zeit“ im Einzelfalle, selbst bei solch zwangloser Folge, noch erkennen und als solche auch empfinden wird. Man darf mir vertrauen: es ist mehr „Aufbau“ darinnen als in manchem strengen „System“ und mehr zusammen fassendes Wesen, als man dem Buche beim ersten flüchtigen Blick auf das Kunterbunt seines „Inhaltsverzeichnisses“ wohl ansehen wird. Und so glaube ich denn immerhin, dass ich trotz R. Batka, H. Bulthaupt, Ed. Hanslick, R. Heuberger, M. Kalbeck, P. Marsop, O. Neitzel, E. O. Nodnagel, F. Pfohl, H. Reimann und O. Schmid hier über die „moderne Oper“ doch noch Einiges zu sagen hatte; wobei überdies noch besonders darauf zu achten wäre, dass der Untertitel diesmal nicht mehr „erlebte“ und nicht „angewandte“, sondern ausdrücklich „kritische Aesthetik“ lautet und das Chateaubriand-Motto hier sogar umgekehrt erscheint.

Die einzelnen Artikel sind — bis auf „Münchner Theaterzauber“ und „Vom Bärenhäuten“, die noch nirgends gedruckt wurden — an ganz verschiedenen Orten bisher erschienen und waren ursprünglich herausgekommen im „Musikal. Wochenblatt“, „Kunstwart“, „Hann. Courier“ und „Dresdner Anzeiger“, in den „Berliner Signalen“, „Grenzboten“ und „Münchner Neueste Nachrichten“, in der „Gesellschaft“, „N. Zeitschrift für Musik“, „Wiener Musikalischen Zeitung“,

„Musikal. Rundschau“, „Neuen musikal. Rundschau“, „N. musikal. Presse“, „Dresdner Rundschau“, „Deutschen Gesangskunst“, „Wage“, „Nordd. Allgemeinen Zeitung“, „Tägl. Rundschau“, „Deutschen Zeitung“ (Wien), „Neuen Hamburger Zeitung“, „Frankfurter Zeitung“, endlich im „Grazer Tageblatt“, „Lotsen“ und vornehmlich in der Dresdner „Deutschen Wacht“. Vieles hat freilich ganz neue, zum Teil in Eins zusammen gezogene, Fassung nun erhalten.

München, Frühjahr 1902.

Der Verfasser.

Die Wagner-Nachfolge im klassischen Drama

„Egmont“-Musik

(1895/96)

„Das deutsche Tempo ist der Gang des ‚Andante‘; mit diesem gelassenen Tempo erreicht der Deutsche mit der Zeit alles, und vermag das fernst Liegende sich kräftig anzueignen. Mit diesem Gange erreichte Goethe, vom ‚Götz‘ ausgehend, den ‚Egmont‘, diesen Typus deutschen Adels und wahrer Vornehmheit, dem gegenüber der ihn überlistende spanische Grande wie ein mit Gift eingeöltes Automat erscheint: zu dieser Verwandlung des derben, dürftigen Götz in den anmutig frei dahin wandelnden Niederländer bedurfte es nur der Abstreifung der Bärenhaut, die uns zum Schutze gegen die Rauheit des Klima's und der Zeit umgeworfen, um dem kräftig schlanken Leibe, dessen Anlage zur Schönheit selbst der für alles Südliche so enthusiastisch eingenommene Winckelmann lebhaft erkannte, seine innere Wärme zu bewahren. Der adelig ruhige Gang, mit dem Egmont das Schafott beschritten, führte den glücklichen Dichter durch das Wunderland der Myrthe und des Lorbeers, von den in Marmorpalästen an zartesten Seelenleiden dahinsiechenden Herzen zur Erkenntnis und Verkündigung des erhabenen Mysteriums des Ewig-Weiblichen, des unvergänglichen Gleichnisses, welches, sollte einst die Religion von der Erde verschwunden sein, das Wissen ihrer göttlichsten Schönheit uns ewig er-

halten würde, so lange Goethe's ‚Faust' nicht verloren ging." — „Im Egmont suchte Goethe den dramatisierten bürgerlichen Roman durch Ausdehnung der Umgebung bis zum Zusammenhange weit verzweigter historischer Momente von innen heraus zu seiner höchsten Höhe zu steigern. Um die im Verlaufe des ganzen Stückes aus der historisch-staatlich bedingenden Umgebung mit mühsamer Umständlichkeit losgelöste, in der Kerkereinsamkeit und unmittelbar vor dem Tode sich einigende rein menschliche Individualität dem Gefühle darzustellen, musste er zum Wunder und zur Musik greifen. Wie bezeichnend ist es, dass gerade der idealisierende Schiller diesen ungemein bedeutungsvollen Zug von Goethe's höchster künstlerischer Wahrhaftigkeit nicht verstehen konnte! Wie irrtümlich war es aber auch von Beethoven, dass er nicht erst zu dieser Wundererscheinung, sondern von vornherein, mitten in die politisch-prosaische Exposition — zur Unzeit — Musik setzte!" So zu lesen in Glasenapps „R. Wagner-Enzyklopädie" I, S. 234 f., also auch bei R. Wagner selber.

Wir möchten sogar heute noch weiter gehen, als schon unser Meister, und uns die Frage vorlegen, ob die Beethoven'sche Musik in ihrer freiheitsdurstigen, lärmhaft kriegerischen, höchst realen Heftigkeit nicht selbst diese letzte Szene, will sagen die süss erquickende Traumstimmung des Helden und jene transzendentale Verklärung seines weiblichen Ideales „Klärchen", in unserem Drama noch zu stören im Stande sei. Sollte es sich nicht lieber empfehlen, die Beethoven'sche Tonschöpfung in erster Linie als interessantes Beispiel poetischer Programm-Musik nur mehr aufzufassen und in ihrer, die Quintessenz des ganzen Drama's uns enthüllenden Bedeutung, völlig unabhängig von diesem, fortan im Konzertsaale für sich aufzuführen; die für die Handlung einzig noch übrig bleibende Visionsmusik

hingegen von einer bereits bewährten Kraft in angemessener Weise für die Szene neu komponieren zu lassen? Dem Hauptteil nach hätte diese sich vielleicht mehr dem stillen Ausdrucke des Nachspieles bei Klärchens Tode anzuschliessen und erst allmählich, sachte und stolz, zu kurzem, leuchtendem Triumph und glaubensstarkem Siegesbewusstsein anzuschwillen, um alsbald wieder in die anfängliche sanfte Traumumfangenheit zurück zu leiten und still veratmend auszuklingen. Wir stellen diesen Vorschlag angelegentlichst zu wohlwollender Erwägung; denn wahrlich, die Art, wie unsere landläufige Regie die klassische Begleitmusik bei Klärchen in eine heroische Pantomime mit teils höchst merkwürdigen, teils sogar überaus stillosen Gebärden, und teils wieder ganz unverständlichen Attributen umzusetzen pflegt, kann unmöglich, zum Mindesten ebensowenig wie der spektakulöse Bum-bum-Marsch bei dem ernsten, feierlichen Hinrichtungsgang, irgend Jemanden doch wirklich ästhetisch befriedigen. Wie ein Beethoven darauf geriet, gerade dieses Goethe'sche Werk (nur noch an den „Faust“ dachte er später) durch seine Kunst zu verherrlichen, erscheint ja nur zu wohl begreiflich: das demokratische Blut regte sich eben hierbei ganz besonders sympathetisch in dem geborenen Niederländer „van Beethoven“. Aber das republikanische Freiheitsideal, seine unwiderstehliche Neigung zum revolutionär-protestantischen Sturmsignal, der (damals ihn noch beherrschende) Geist seiner C-moll-Simphonie gleichsam, mit dem stolzen Glanz und der jubelnden Erhebung ihres Schlusssatzes: sie haben ihm bei der als op. 84 im Jahre 1810 entstandenen Musik doch einen leidigen Streich gespielt, so dass er das Verhältnis „Durch Nacht zum Licht!“ beinahe schon umkehrte, da er es denn kaum mehr erwarten konnte, mit seinem Enthusiasmus für die grosse Sache begeistert darein zu schmettern.

Eines freilich verdanken wir der Beethoven'schen „Egmont"-Musik, und darum wollen wir ihr auch unter allen Umständen mit Nichten etwa undankbar begegnen: unsere „Schauspiel-Musik" steht darin endlich einmal wieder auf künstlerischer Höhe. Natürlich können nicht alle Zwischenaktsmusiken von einem Beethoven oder dergl. Meistern sein, auch fehlt ja zumeist wohl noch manches bis zum mustergültigen Schliff und Bülow'schen Vortrag z. B. der grossen „Egmont"-Ouverture; aber die Dresdner „Egmont"-Aufführung z. B. mit der Beethoven'schen Musik, die ich hier im Auge habe, war für Alle, die sich mit dem Problem der „Zwischenaktsmusik" etwas angelegentlicher befasst haben, ein gelindes Ereignis. Sollte doch eine Neuerung auf dem heiklen Gebiete, im Sinne einer künstlerischen Verbesserung des ganzen Genre's, zum ersten Male hierbei begutachtet werden. Seit einiger Zeit war nämlich das herkömmliche, lediglich unterhaltliche Zwischenakts-Musizieren der leichten Tanzrhythmen und musikalischen Sentimentalitäten in Wegfall gekommen, dafür aber die ernste Wahrnehmung der vorhandenen Schauspiel-Musiken zu klassischen Dramen oder mit der Tonkunst enge verbundenen Bühnenspielen unter neuer, künstlerisch vollwertiger Leitung und im betreffenden Tagesdienste der zu diesem Zwecke verstärkten Kapelle beabsichtigt. Der für gewöhnlich überdeckte Orchesterraum war bei diesem Anlasse gleichzeitig tiefer gelegt und durch Einbau unter die Bühne hinein hinreichend erweitert, die dazu benötigte Kapelle aus den Hofmusikern der letzten Pulte gebildet und auf 35—40 (die ersten Geiger z. B. gleich von 4 auf 8) Mann verstärkt, als Leiter solcher Musiken überdies ein namhafter Dirigent berufen worden. Wir stehen also endlich einmal vor streng künstlerischen Absichten und durchaus ästhetischen Grundsätzen im Sinne einer guten, echten Wagner-Nachfolge, an die sich hocherfreulicher Weise

alsdann auch ein strengerer kritischer Massstab getrost anlegen lässt! Natürlich lässt sich mit dem in Rede stehenden Körper noch lange keine Wirkung der „Egmont"-Ouverture erzielen, wie sie unsere entzückten Ohren den Abend vorher vielleicht im „Sinfonie-Konzert" der reich- und vollbesetzten Hofkapelle selbst, unter eines Schuch befeuernd-schwungvoller Führung mit idealer Klangschöne, symphonisch-bedeutsamer Themenbreite und warm-gesättigter Instrumentalfülle erfahren hatten. Aber der Hauch jenes Geistes weht nun eben doch in diese Darbietung wirksam mit herüber, bleibt es ja zuletzt auch ein Teil ganz derselben ausführenden Körperschaft (die ihn erst den Abend vorher von einem massgebenden Orchesterleiter in sich aufgenommen hat), was ihn hier abermals an die Zuhörer vermittelt. Und so viel liess sich schon nach diesem ersten Debut unter den neuen Verhältnissen anerkennend feststellen: dass der Gesamtklang ausserordentlich gewonnen hatte, die Ausführung bei egalem Strich, reiner Intonation und rhythmischer Präzision sehr aufmerksam und delikat — kurz, die ganze Leistung eine überaus eindrucksvolle, des grossen Ton-Meisters und -Dichters würdige geworden war, so dass selbst den ganz unverbesserlichen Papageni und Plaudertaschen im Zuschauerraume schliesslich die Konversation vollständig verging. Namentlich die Überleitungsmusik vom zweiten zum dritten Akte und vor Allem das schwermütig-stimmungsreiche Tongemälde auf Klärchens Tod bis zum sanft-musikalischen, bei offener Szene überdies symbolisch verdeutlichten Auslöschen der Lebensflamme, aber auch die diskrete Wiedergabe der die Traumvision und ihre (von der Regie noch immer allzu schablonös behandelte, leider fast nichts sagende) Pantomime begleitenden Klänge, entsprachen durchaus jener schon von Lessing aufgestellten Forderung nach einer wohl motivierten, wirklich

„idealen“ Zwischenakts- und Schauspielmusik. Ohne mit dem Anspruche der höheren Orchesterleistung einer kompletten Sinfonie-Besetzung aufzutreten, sprach sie dennoch intensiv genug von der „Würde der Tonkunst“ im göttlichen Dienste des höheren, edleren Menschheitsdrama's. Das aber ist's zugleich, was wir im Interesse der „moralischen Bildungsanstalt“ immerdar gewärtigt und da, wo es allenfalls nicht eintrat, desto ungestümer auch stets verlangt haben. Wir freuen uns aufrichtig des viel versprechenden, harmonischen Anfanges, der damit gemacht ist, wie der schönen, fruchtbaren Zukunft, die auf dem hierdurch vorgezeichneten Wege für eine vornehme Schauspielmusik nunmehr vor uns liegt. Lässt sich gleich sagen, dass die Auffassung des grossen Tondichters für unser heutiges geläutertes Empfinden nahezu schon etwas Befremdendes an sich hat: wonach sich der „Tonsetzer bei Goethe viel leichter als z. B. bei Schiller'schen Dichtungen weit über den Dichter zu erheben vermöge“ — eine dankbare Aufgabe, wert des Schweisses der Edlen, bleibt es nun einmal, dem Kulte dieses Ideales sich zu weihen, und eine durchgreifende „Reform“ ist jedenfalls auf der ganzen, hier in Betracht kommenden Linie rückhaltlos allezeit mit Freuden zu begrüssen.

Eine Dresdner „Faust"-Aufführung

(1896)

„Wie eine immer lebendig rieselnde Quellader zieht sich das ‚Faust'-Gedicht mit gestaltender Anregung durch das ganze Künstlerleben des Dichters. Im höchsten Alter erst vollendete Goethe seinen ‚Faust'. War seinem tiefen Weltblick (im I. Teile), was Cervantes als Don Quixote und Sancho Pansa ersehen hatte, als Faust und Mephistopheles aufgegangen, so fasst er (im II.), was je ihn zerstreute, in ein Urbild aller Schönheit zusammen: Helena selbst, das ganze, volle, antike Ideal, beschwört er aus dem Schattenreiche herauf und vermählt es seinem Faust. Heil dir, Goethe, der du die Helena dem Faust, das griechische Ideal dem deutschen Geiste vermählen konntest! Aber der Schatten ist nicht fest zu bannen; er verflüchtigt sich zum davon schwebenden schönen Gewölk, dem Faust in sinniger, doch schmerzloser Wehmut nachblickt. Nur Gretchen konnte ihn erlösen: aus der Welt der Seligen reicht die früh Geopferte, unbeachtet in seinem tiefsten Innern ewig innig Fortlebende, ihm die Hand. Aus den grundlosen Tiefen der sinnlich-übersinnlichen Sehnsucht schwang sich der Dichter zum Schlusse bis auf die heilig-mystische Bergeshöhe, von welcher er in die Glorie der Welterlösung blickte: mit diesem Blicke, den kein Schwärmer je inniger und weihevoller in jenes unnahbare Land werfen

konnte, schied der Dichter von uns und hinterliess uns im ‚Faust‘ sein Testament. Dürfen wir ... dem tiefsten Dichterwerke eine Deutung für uns zu geben versuchen, so verstehen wir unter dem: ‚Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis‘ — den Geist der bildenden Kunst, der Goethe so lange und vorzüglich nachstrebte, unter dem: ‚Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan‘ aber den Geist der Musik, der aus des Dichters tiefstem Bewusstsein sich emporschwang, nun über ihm schwebt und ihn den Weg der Erlösung geleitet."

„Ein gleich unbegreifliches Kunstwerk, als die Dramen Shakespeare's und die antiken Tragödien es sind, liegt uns Deutschen im ‚Faust‘ noch als ungelöstes Rätsel vor. Hätte Goethe ahnen können, in welche Hände der deutsche Handel einmal fallen und aus welcher absonderlichen Nationalität demnach einst unser Theater sich rekrutieren sollte, er würde seinen ‚Faust‘ nicht einmal als Buch haben drucken lassen; denn jede, auch nur die entfernteste Ähnlichkeit mit einem ‚Theaterstücke‘ hätte ihn an seinem Wunderwerke von dessen Veröffentlichung zurück schrecken müssen. Dafür ward denn gerade an diesem ‚Faust‘ die Rache der theatralischen Niederträchtigkeit vollzogen. — Es ist ersichtlich, dass wir in diesem Werke die konsequenteste Ausbildung des originalen deutschen Schauspieles besitzen; vergleichen wir es mit den grössten Schöpfungen des neueren Drama's aller Nationen, des Shakespeare'schen mit eingeschlossen, so zeigt sich in ihm eine nur ihm zugehörende Eigentümlichkeit, welche es jetzt aus dem Grunde für theatralisch unausführbar gelten lässt, weil das deutsche Theater selbst die Originalität seiner Ausbildung schmählich aufgegeben hat. Dieses Werk, welches, wie kein anderes, in dem plastischen Geiste des deutschen Theaters wurzelt, musste von dem Dichter wie in die leere Luft ge-

schrieben werden: die einzigen Zeichen, mit denen er das Vorbild, welches der Dichter der mimischen Genossenschaft zur Nachbildung im wirklich dargestellten Drama vorhält, fixieren konnte, waren gereimte Verszeilen, wie er sie zunächst der rohen Kunst unseres alten Volksdichters, Hans Sachs, entnahm. Wenn wir aus einem Zeugnisse ersehen wollen, zu welcher allerhöchsten Idealität in dem schlichtesten deutschen Volkselemente der Keim lag, so bald es eben vom berufenen treuen Geiste ausgebildet wurde, so haben wir nur auf diesen Wunderbau zu achten, den Goethe auf jenem sogenannten Knittelverse aufführte; er scheint diese Grundlage vollendetster Popularität nie zu verlassen, während er sich auf ihr bis in die höchste Kunst der antiken Metrik schwingt, Glied um Glied mit Erfindungen einer selbst von den Griechen ungekannten Freiheit ausfüllend, vom Lächeln zum Schmerz, von der wildesten Derbheit zur erhabensten Zartheit hinüber leitend. Und diese Verse, deren Sprache die deutscheste Natürlichkeit ist, können unsere durch eine undeutsche Rhetorik verdorbenen Schauspieler nicht sprechen! Nur wenn die schmählich aufgegebene Originalität der Ausbildung des deutschen Theaters noch nachgeholt werden könnte, wenn wir ein Theater, eine Bühne und Schauspieler hätten, welche uns dieses deutscheste aller Dramen vollständig richtig zur Darstellung brächten, würde auch unsere ästhetische Kritik über dieses Werk in's Reine kommen können; während jetzt den Koryphäen dieser Kritik es noch erlaubt dünken darf, z. B. über den zweiten Teil des ‚Faust‘ parodistische schlechte Witze zu reissen. Wir würden dann erkennen, dass kein Theaterstück der Welt eine solche szenische Kraft und Anschaulichkeit aufweist als gerade dieser (man möge sich stellen, wie man wolle!) immer noch ebenso ver-

ketzerte als unverstandene zweite Teil der Tragödie." (Richard Wagner: Ges. Schr. Bd. IV, 29; IX, 149 f.; X, 191; VIII, 49, 115; IX, 255 f.).

Leider kann beim „Goethe-Zyklus", der mit dem II. „Faust" mehr endgültig als besonders glücklich absolviert worden ist, das Fazit nicht „Ende gut, alles gut!" lauten, so leid es uns thut, das sagen zu müssen. Zwar: Wer, wenn er auf dem Theaterzettel „Faust, der Tragödie zweiter Teil" mit fett gedruckten Lettern liest, möchte nicht die Stadt glücklich preisen, die sich eine solche Aufführung unter'm Jahre leisten kann, und nicht jenes glorreiche Theater ohne Weiteres benedeien — wenn man will auch beneiden, welches so viel Pietät und Pflichtgefühl aufzubringen hat, die innere organische Einheit des ganzen Gedichtes auch zur äusseren Darstellung zu gestalten. Trotzdem, oder gerade deswegen, haben aber diese „Faust"-Vorstellungen schwere und bittere Enttäuschungen bereitet. Schon gewisse Äusserlichkeiten daran mussten Bedenken erregen. „Stella" und „Iphigenie", zwei durch eine tiefe Kluft von einander geschiedene Werke, giebt man — zudem noch in einer Woche, in der Eines das Andere ohnedies schon jagte — an zwei unmittelbar auf einander folgenden Abenden; zwischen die beiden Teile ein und desselben, geistig in sich zusammenhängenden, abgeschlossenen, grossen „Faust"-Gedichtes legt man nicht nur 45 Stunden, sondern auch noch einen ganzen Sonntag, der die Scheidewand einer vollen Woche dazwischen aufrichtet! Selbst die bequeme, verschiedenartige Besetzung sowohl der Mephisto- als auch der Gretchen-Rolle an beiden Abenden (einmal Holthaus—Salbach, dann wieder Wiene—Politz), nur um die unterhaltungssüchtigen Neustädter Abonnenten gleichzeitig mit etwas Anderem bedienen zu können, zeigte zur Evidenz, wie wenig man, sogar an zuständiger Stelle, bis zu einer einheitlich-har-

monischen, geistigen Erfassung des „Faust“-Problemes als eines untrennbaren Ganzen auch heute noch vorgedrungen war. Und vollends gar die Art, wie man den grandiosen II. Teil hier zu Lande seinem Publikum vorzusetzen für gut befand, muss den allerschärfsten Widerspruch ganz in Sonderheit heraus fordern. Man brauchte ja, als Kenner, nur auf Anfangs- und Endzeit nach der Theaterzettel-Angabe zu sehen, um schon vor dem Beginne gleichsam alles zu wissen.

Jede Stadt hat die „Faust“-Aufführungen, welche sie verdient. Nun, die hiesige Darstellung als solche, im Altstädter Hause vor Allem, war entzückend, und man darf wohl kecklich behaupten, dass es an farbenreichem, wechselvollem und wohlthuendem Glanze kaum irgend eine andere dieser überaus wirksamen Dresdner Inszenierung gleich thun wird. Aber das Was, was da inszeniert und dargestellt ward, es ist — im II. Teile jedenfalls — einfach zum Fluchtergreifen gewesen. Heiliger Goethe, was hat dieses „Opern-Textbuch“ aus dir gemacht! Ist das überhaupt noch der Stolz unserer Nation, unser unvergleichlicher „Faust“? — so durfte man sich, las man im Urtext eifrig nach, dabei schon beinahe fragen. Es gehört doch die ganze Skrupellosigkeit und Respektwidrigkeit des gewiegten Theater-Routiniers vor unseren grossen Dichtergenien, die ganze Streich-Virtuosität eines priv. kgl. Regisseurs dazu, um einen Meister wie Goethe zu einer solchen Schaustück-Abbreviatur in oft ganz widersinnigen kurzen Brocken und einzelnen knappen Bissen zu verarbeiten, wie das die Dr. Wollheim'sche „Bearbeitung“ in der Hofbühnen-Einrichtung von A. Marcks frischer Hand, gewissenlos und vandalisch genug, verübt hat (denn ein anderes Wort kann man dafür schon gar nicht mehr gebrauchen). Ist denn das Goethe'sche Wort: „Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken“, als Per-

siflage im Munde des Theaterdirektors, nicht mit besonderem Bezug gerade auf seinen „Faust“ gesprochen? „Ihr wisst, auf unsern deutschen Bühnen probiert ein Jeder, was er mag“ — sagt, leider nicht so ganz mit Unrecht, der Theaterdirektor bekanntlich zum Dichter selbst im „Vorspiel auf dem Theater“. Auch gegen einen „Faust“ I, wie ihn die Dresdner Inszenierung fertig brachte, als „Tragödie in sechs Akten“, ohne Vorspiel auf dem Theater, Prolog im Himmel, noch Walpurgisnacht, und mit einer Musik, die allerdings öfter darnach ist, dass man sie lieber entbehren möchte, müsste eine gewissenhafte Kritik unbedingt Stellung nehmen. Und warum dann nicht lieber gleich das „Arrongement“, wie es der viel gewandte Praktikus und Leiter eines „sogenannten“ deutschen Theaters, L'Arronge, in seiner Vermöbelung beider Teile ohne alle Helena zu einem Theaterabende, dem germanischen Volke gelegentlich vorzuspie—geln sich herausnahm? Von einer „klassischen Walpurgisnacht“ hat man im II. Teile ja so wie so schon nichts mehr gesehen (ebenso wenig wie vom „Mummenschanz“ bis zur Erfindung des Papiergeldes hin, oder von Habebald, Eilebeute und Siebenmeilenstiefel), und kein Mensch aus dem Bühnenpublikum weiss nun eigentlich, wo der gute, nette Homunkulus mit seinem feinen Stimmchen wohl hingekommen sei: man hat ihn sich ohne Zweifel „verduftend“ zu denken! Dass auch ja nichts Christliches, Heiliges das Ohr der blöden Menge mehr verletze, darauf ist überdies durch mephistophelische Ausmerzung einer ganzen Reihe von peinlichen Stellen und Aergernis erregenden Personen sorgfältigst Bedacht genommen worden; und zu allem Überfluss ergeben Kürzungen, ja selbst flotte Abänderungen des Textes, die sich teils als Prüderien, teils als Angstmeiereien, teils aber auch als brutale Streich-Leichtfertigkeiten qualifizieren, oft die direktesten

Widersinnigkeiten gegen die klaren Absichten des Dichters — von denen einige (wie z. B. das Ausserachtlassen der Andeutung, dass die vier grauen Weiber wie körperliche Verdichtungen des Feuerrauches aus dem brennenden Hause, gleichsam als letzte sittliche Schuld Faustens, hervor kommen und heran schleichen sollen) allerdings der Regie noch ganz im Besonderen zur Last fallen. Womöglich noch hanebüchener steht es um die bei dieser Inszenierung zugleich beliebte Musik zum „Faust" I (von Riccius), welche die neuere, H. Zöllner'sche Opernverballhornung noch als das reine Dorado erscheinen lässt; und nun zumal mit dem Schlussteile der sonst mitunter nicht ganz unebenen (weil bescheideneren) H. H. Pierson'schen, deren „Chorus mysticus" rund herausgesagt: ein Skandal bleibt — kein Genuss, sondern ein Verdruss, über dessen Hören einem das Sehen vergeht um so mehr, je weniger gerade dieses Schlusstableau der Himmels-Apotheose ohne Madonnen-Bild dem durch Raffaels „Sixtina" künstlerisch geläuterten Dresdner Geschmack, wie auch der übrigen Inszenierung, irgend entsprechen kann.

Kurz, man darf also wohl sagen: Das deutsche Volk hat, selbst durch die Hannoveraner, Leipziger, Weimarer, Dresdner und Münchener Darbietungen des zweiten Teiles, seinen „Faust" überhaupt noch gar nicht von der Bühne herab wirklich kennen gelernt. Wäre es da nicht eine dankbare, gewichtige und hochverdienstliche Aufgabe für Bayreuth, vielleicht unter Berufung eines der begabtesten und vertrauenswürdigsten unter den auserwählten Wagner-Schülern zu einer taktvollen musikalischen Einkleidung des Werkes: das Aufführungsproblem in pietätvoller und geistreicher, streng künstlerischer, dabei aber doch wieder technisch befriedigender Weise zu lösen — so etwa nach dem Gelingen des diesjährigen „Nibelungenringes",

einmal still zusammen mit dem „Parsifal" in einem Jahre? *Introïte, et hic dii sunt!* — just an einer solchen Nationalthat würde die Welt erstaunen müssen, was alles sie bisher am „Faust" noch nicht gesehen, welches der Geist ist, der in Bayreuth lebt, und welche idealen, lebenskräftigen Wirkungen vom dortigen Grals-Kulte ausströmen können. Nachdem schon einmal eine „Parsifal"-Musik (der Gralsfeier mit der Taube) so ekstatisch ausklingend, sowie der kongeniale Liszt'sche „Chorus mysticus" (in der „Faust"-Sinfonie) an unser modern gewecktes Ohr geklungen, ist ja nicht nur die Schumann'sche, sondern auch schon die weiche Lassen-sche „Faust-Musik" nicht mehr wie früher unserem Gehöre erträglich. Hier muss unbedingt Wandel und Abhülfe geschaffen werden!

Betrachtungen zu einem Schiller-Zyklus

(1896)

I.

„Maria Stuart“, die „königliche Heuchlerin“, wie sie der Dichter selbst einmal bezeichnet! Man braucht sich aus dem besonderen Geiste Shakespeare'scher Bühnenkunst heraus nur einmal auszumalen, wie diese englisch-schottische Bürgerkriegs-Historie, mit dem Hereinspielen Frankreichs, unter der Hand des grossen Briten als Drama sich ausgenommen haben würde, um daran allein schon zu erkennen, welch' tiefe Bereicherung das germanische Kulturleben unseren grossen Dichterheroen der Klassizitätsperiode auch nach einem Shakespeare im Besonderen noch verdankt. Eine „Arabella Stuart“ von R. von Gottschall z. B. können wir uns ohne den geringsten Schaden für die Weltgeschichte aus unserer Literatur wohl hinweg denken, die „Maria Stuart“ nicht — und das ist eben das Interessante daran. Gleichzeitig aber wird das an des vorigen Jahrhunderts Neige entstandene Drama bedeutsam auch noch besonders dadurch, dass wir in ihm den verheissungsvollen Vorstoss aus dem streng-klassischen Bereich in's romantische Land bereits ganz deutlich wahrnehmen können. Prägnanter gefasst könnte man diese Geisteswendung in dem eigentümlich katholisierenden Elemente wohl

verdichtet finden, das von jeher als ein beredtes Symptom für das Vorhandensein romantischer Neigungen gegolten hat — „romantisch“ hier in dem weitesten Begriffe genommen, wo das Spirituelle über das Materielle hinaus zu wachsen und die Phantasie den Boden der Realität bis in's Mystische hinein weit zu überflügeln beginnt. Aber auch schon in der, durch persönliche Gegenüberstellung der beiden gegnerischen Königinnen (im III. Akte) geschaffenen, „moralisch unmöglichen“ Situation witterte Goethe, noch ohne sie recht zu kennen, dieses „Romantische“ — vergleiche Briefwechsel (II; 3. und 4. Septbr. 1799); nicht minder in der grösseren Freiheit und individuelleren Mannigfaltigkeit der angewandten Silbenmasse gelangt dieses revolutionierende Moment grösserer Ungebundenheit zu bemerkenswertem Ausdrucke: die starre Fessel einer herkömmlichen Form wird behutsam gelöst, ein altes Gefäss zur Aufnahme eines neuen Inhaltes leis und sachte bereitet.

Auf alle Fälle jedoch bleibt zum Mindesten ein dramaturgisches Wagnis, wie das einer Laienbeichte auf der Bühne, Dank der würdig-ernsten, in's Tiefe des religiösen Gemütes dringenden Einführung (auch nach Fallenlassen der eigentlichen Kommunion, auf Goethe's ängstlichen Rat hin) als mutige Neuerung gewiss imponierend genug, um eine viel sagende Perspektive in ganz neue Lande heute darin anerkennen zu dürfen. Zwar meinte schon damals der Dichter der „Maria Stuart“, „man müsse das Publikum an alles gewöhnen“ — ein Grundsatz, der uns sicherlich zehnmal weiter in unserem Kulturdasein gebracht hat als der Standpunkt unserer Familien-Journale und Abonnenten-Theater, die stets mit einem: „Das Publikum, welches wir dabei im Auge haben“, zu Zeitknechten und Launensklaven sich erniedrigten. Allein damals konnte doch ein Goethe (Brief an Sch., unter'm 12. Juni 1800) noch

Veto dagegen einlegen, indem er schreibt: „Der kühne Gedanke, eine Kommunion auf's Theater zu bringen, ist schon ruchbar geworden, und ich werde veranlasst, Sie zu ersuchen, die Funktion zu umgehen. Ich darf jetzt bekennen, dass es mir selbst dabei nicht wohl zu Mute war; nun, da man schon im Voraus dagegen protestiert, ist es in doppelter Betrachtung nicht rätlich." Das sagte freilich der Goethe, der damals seinen „Faust"-Schluss (II. Teil), mit der Anbetung der Maria, noch nicht geschrieben hatte; und was denn hier, in einer „Maria Stuart", zuletzt in harmlos-gemilderter Form nur erst möglich war, sollte doch späterhin mit Nichten dauernd unmöglich bleiben. Aber der Geist der Musik musste erst als reinigende Späre und „idealer Stil" über das deutsche Drama kommen, um die Bühne (wie dies in den Zeiten des alten Griechenland der Fall) zu einem religiösen Inhalte wiederum zu weihen; aus ihm musste die Tragödie erst völlig neu „wiedergeboren" werden, um die Kunst neuerdings der Religion zu vermählen. Und so durften wir es also in unseren Tagen erleben, dass — woran Schiller noch scheitern sollte — ein neuerer „Wagner" auf seinem Bayreuther Grund und Boden, wohin er sein Publikum einlud, diesem widerspänstigen Publikum getrost, weil mit Ernst und im rechten Geiste, nunmehr zumuten konnte: die erhabene Abendmahlsfeier als weihevolle Handlung auf der Bühne!

Sehen wir so zugleich unsere grossen germanischen Geisteshelden und ethischen Volksbildner zuletzt auch beim spezifisch-christlichen Ideal noch ankommen, so mag uns doch das übereinstimmend katholisierende Element bei allen denen, deren Organ die Welt des ästhetischen Scheines, die hehre Kunst, bildet, immer wieder neu daran gemahnen, dass die genialen Führer und Vorbilder unserer Nation ganz im Allgemeinen, als überzeugte Christen, doch stets jenseits aller Konfession, von

Römisch oder Evangelisch, gestanden haben. Schon weil die im ästhetischen Sinn verwendbarere Religion ganz zweifellos die katholische und nicht die mit so puritanischen Neigungen behaftete protestantische Konfession ist, dürfte eine reinliche Scheidung hier nicht gut angängig sein — eine Thatsache, deren wir deutschen Christen in unseren beschränkten „Kulturkämpfen" (wie man das Ding unrechtmässiger Weise so gerne nennt) immerdar rechtschaffen eingedenk bleiben wollen!

II.

„Romantische Tragödie mit Prolog in 5 Akten" nennt der Dichter klar und deutlich seine „Jungfrau von Orlans" bereits. Romantische Tragödie — Prolog; dazu die mystische Berufung der Magd unter dem heimatlichen Eichenbaum, ihr somnambules Hellsehen, die nächtige Erscheinung von Talbots abgeschiedenem Geist, ein donnernd dräuender *deus ex machina* im Himmel und das wunderbare Kettenbrechen: wir fahren mit vollen Segeln nunmehr im romantischen Fahrwasser. Ja, wenn die „Maria Stuart" erst noch den Durchbruch des katholischen Elementes bei Schiller bedeutete, hier ist die katholisierende Richtung nun endgültig vollzogen; und nicht genug damit, atmen wir auch noch Opernluft mit vollen Zügen in diesem merkwürdigem Werke, bei dem wir uns ernstlich besinnen müssen, ob wir es als rezitiertes Drama überhaupt noch gelten lassen können. Welch' verhängnisvoller Irrtum überdies, in einem Schlachtengetöse und Handgemenge auf der Bühne das Wesen der dramatischen Handlung zu suchen! Spukt hier, wie in der „Bastard"-Betonung und in den englisch-französischen Kronkämpfen (ähnlich wie schon in der „Maria Stuart") ganz augenfällig noch des grossen

Shakespeare Geist (es ist bekanntlich sehr belehrend, das Schiller'sche Stück mit Shakespeare's Heinrich VI. genau zu vergleichen), so ist es wiederum interessant, zu verfolgen, wie bei dem visionären Zuge der Heldin unmittelbar die spätere Romantik, zunächst und vor Allem Heinrich von Kleist mit seinem „Käthchen von Heilbronn", beherzt eingesetzt, anderseits die Alternative: Prophetin oder Weib? direkt zu Richard Wagners denkwürdigem dramatischen Entwurfe der „Sarazenin" hin geleitet hat. Auch beachte man doch einmal aufmerksam, welch' organische Fortführung die mystische Linie des Wunder-Eintrittes in höchster Not von dieser heldenmütig erstrahlenden Jungfrau bis zum glänzenden Schwanenritter „Lohengrin", der auch an irdischer Liebe mit seiner Mission scheitert, gefunden, um endlich heldenmütig die historische Eingliederung der ganzen Erscheinung Wagner in den Zusammenhang der Litteraturgeschichte auch vollauf begreifen zu lernen.

Es kann für uns heute kein Zweifel mehr sein, dass die „Jungfrau von Orleans", als Drama betrachtet, einen Rückschritt bei Schiller vorstellt — einen Rückschritt im Dramaturgischen, welcher für uns um so verständlicher wird, wenn wir den Dichter im „Briefwechsel mit Goethe" über „pathologische Einflüsse" klagen hören, deren er sich zu erwehren strebt; wenn wir vernehmen, dass ihm persönlich die Natur des Stoffes „fern liege", und weiterhin erfahren, dass er nach einer Äusserung des Herzogs: das Stück könne nicht gespielt werden, diesem darin Recht geben und zuerst auf eine theatralische Darstellung ganz verzichten will. Etwas durchaus Ähnliches, Menschliches begegnete ihm bei dieser Arbeit, wie in unseren Tagen Gerhart Hauptmann mit seinem „Florian Geyer" es erfahren zu haben scheint, galt es doch — nach einem eigenen Ausspruche Schillers über seine „Jungfrau" — diesmal das „Wagnis": „zu einem

neuen Stoff die Form neu zu erfinden". Eben darum werden aber dann auch diese scheinbaren „Rückschritte" der dramatischen Technik bei unseren ganz Grossen nur wieder zu bedeutsamen „Vorstössen" in neues Gebiet, zu kühnen Entdeckungsfahrten in unbekanntes, unerforschtes, erst noch an- und auszubauendes Jung-Land hinein; und eben dies macht sie zugleich so sehr lehrreich für die ganze weitere dichterische Entwicklung. Dass sich unser grosser Schiller dabei so weit vergriff, dass er das sanfte Weib, dessen schönstes Vorrecht es doch gerade ist, von der Politik frei und (im Gegensatz zum geborenen „Philister" Mann) ganz nur Mensch sein zu dürfen, zur wilden, eisengepanzerten, im Männerkampf sich messenden Kriegsfurie werden liess — das wollen wir ihm dabei immer noch gern zu Gute halten. Unser moderner christlich-sozialer Geschmack ist ein solches Weibes-Ideal freilich nicht, das die Hände des Sohnes versöhnt in diejenigen des Vatermörders legt und gegen den verhassten Landesfeind mit gezücktem Schwert unter dem Zeichen der „Mutter" des Herrn losrennt, also die Staats-Idee sehr unerquicklich mit sittlichen und religiösen Motiven verquickt: haben wir uns doch lange daran gewöhnt, im weiblichen Wesen die geborene Trägerin und berufenste Hüterin des Friedens vielmehr zu finden.

Weit eher schon dürften wir geneigt sein, dem Dichter die edlere Deutung dieser, geschichtlich viel angefochtenen, von einem Voltaire arg geschmähten und in den Kot herab gezerrten, von einem Shakespeare rein historisch zum Mindesten als „fragwürdige Gestalt" behandelten, Figur zum Verdienst anzurechnen. Welcher Ansicht man hierin sich endgültig zuneigen soll, wird ja wohl stets von dem besonderen parteipolitischen Standpunkt abhängen, den man solchen Erscheinungen gegenüber je nach Naturanlage und Geistesrichtung ein-

nehmen will. Ohne alle Frage ehrt es den germanischen Geist, das Bild der Jungfrau im reinen Glauben an das Wunder und die mystische Kraft der inneren Seelen-Reinheit verklärt zu haben; allein das bleibt doch wahrscheinlich mehr ein beredter Spiegel idealen germanischen Empfindens und des Deutschen eigener Geist, als was man so „Geschichte“ nennt; da die Sache auf gallischem Boden ihren Ursprung hat und dort sich in spezifisch fränkischer Verkörperung abgespielt hat, möchte doch wohl die skeptischere, romanische Auffassung der geschichtlichen Treue auch näher kommen und vor der blindlings idealisierenden Anschauung heute wieder einigermassen den Vorzug verdienen. Blicken wir aber heute nach einer gallischen „Jungfrau von Orleans“ im modernen Frankreich aus, so werden unsere Augen vielleicht auf Zola's Roman „Lourdes“ als einem Gegenstücke neuzeitlicher Dichtung haften bleiben, welcher katholisierenden Wendung der Litteratur in Deutschland nach Goethe's „Faust“: etwa allgemein künstlerisch Wagners „Parsifal“ und politisch wie ethisch-sozial Bismarcks „Canossa-Gang“ entspräche — alles gar beziehungsvolle Betrachtungen, die uns bei weiterem Verfolgen schliesslich auf die Thatsache hinleiten müssen, dass alle grossen Genien und bedeutenden Nationalhelden in ihrer geistigen Entwicklung gelegentlich zu Mystikern werden, wie uns ja auch die Episode Talbot bei Schiller nur wieder darüber belehren mag, dass ebenso unsere erwählten Geisteshelden und Kulturwecker mehr oder minder stark zum tieferen Ernst einer im Grunde pessimistischen Lebensauffassung zeitweilig immer wieder hingeneigt haben.

Höchst merkwürdig! Es ist, als wenn mit dieser Szene des „schwarzen Ritters“ die ganzen Todesschauer der folgenden „Braut von Messina“ schon vorgeschattet erschienen. Und in einer ungemein fesselnden Linie gleitet unser Blick von Hamlets „Gespenst“ über diese

dichterischen Symbolisierungen der Todesahnung, Egmonts Klärchen-, Faustens Sorgen-Vision und H. v. Kleists „Alraunen"-Erscheinung („Hermannsschlacht") hinweg bis zu R. Wagners erhabener Todkündung der „Walküre" an Siegmund und weiterhin zu Gerhart Hauptmanns „Todesengel" („Hannele"), zum „jungen Tod" R. Vossens (in „Blond Kathrein"), bis zu Maeterlinck, Wedekind („Erdgeist") und Hawel („Mutter Sorge") herauf. Welche Fülle, Mannigfaltigkeit und Grösse in der Gestaltung und Darstellung des Todes auf der Bühne! Und doch ist ihnen ein Zug gemeinsam: sie alle nämlich — nicht nur der Violin spielende „junge Tod" bei Voss, oder die Wagner'sche „Wal-küre" — sind durchaus musikalischen Wesens, tief-ernst erschaut. Eine andere, gegensätzliche Art hierzu würde z. B. die heitere Todesandrohung der drei Rheintöchter an Siegfried (in der „Götterdämmerung") vorstellen: und das wäre so etwa die Boecklin'sche Weise! — ganz „dionysisch": „Du überfroher Held!" . . .

Was wurde uns übrigens, mit ganz wenigen rühmlichen Ausnahmen, nicht alles vorgesungen und vorgebrüllt an besagtem Abend! — noch ganz davon abgesehen, dass man hinsichtlich der Inszenierung mitunter die hübschesten Sinnlosigkeiten eines alt eingesessenen Theater-Schlendrians mit in Kauf zu nehmen hatte. Man mache sich doch nur endlich einmal mit dem Gedanken und der Praxis vertraut, die zwanglos-realistische Sprachbehandlung statt der pathetisch-rhetorischen Redeweise auf Schiller beherzt grundsätzlich anzuwenden! Vergesse man nie und nimmermehr, dass die richtige Diktion Schiller'scher Verse zur älteren Vortragsart einer steifen und hohlen Deklamationsübung sich verhält ganz einfach wie der Sprachgesang zum absoluten Kunstgesang: hier ein von der Sprache schliesslich ganz abgezogener, sich selbst genügender,

reiner Ohrenschmaus; dort eine aus der Sprache selbst hervor blühende, der Wortwurzel entstammende und dem eigensten Tonfall erhobener oder natürlicher Rede eng sich anschmiegende, zudem ihrer Periodik nach immer neu wieder entstehende Akzentuierung! Nicht gesungen soll werden bis zur Unkenntlichkeit und Verstümmelung des darunter liegenden Wortes, sondern vielmehr nur dieses soll im Ausdruck ideal gesteigert sich entäussern.

III.

Immer tiefer und ernster senkt sich die schwarze Wolke eines philosophischen Pessimismus auf Schillers poetisches Schaffen herein, und mit Dubocs „Bethätigung einer Lebensidee" durch die Kunst dürfte es in der „Braut von Messina" so ziemlich bereits Matthäi am Letzten sein — gehet hin in alle Welt und prediget allen Völkern: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Übel grösstes aber ist die Schuld!" Freilich aber auch schon mit dem rezitierten Drama selber dürfte es dabei sein Bewenden haben, genau wie eigentlich mit der „Sinfonie" als solcher bei Beethovens „Neunter" ein Abschluss erreicht war. Und das ist für eine geläuterte Geschichtsbetrachtung keineswegs alles nur etwa blinder Zufall gewesen! Immer von Neuem wieder muss hervorgehoben werden, wie die berühmte theoretische Vorerinnerung des Dichters „Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie" zu seiner „Braut von Messina", wie dieses Chordrama selbst, und sodann Goethe's ganz und gar in Musik eingetauchter „Faust"-Schluss, dazu noch eine ganze Reihe von gelegentlichen ästhetischen Äusserungen unserer Klassiker, sowie Beethovens gewaltige Chor-Sinfonie, mit Richard Wagners Theorie und Praxis des „Musikdrama's" zusammen, einer tiefer

eindringenden, d. h. die Gebiete nicht nur getrennt für sich behandelnden, Auffassung in engstem geistigem Bunde stehen. Diese meine hartnäckige Betonung mag ja Allen, die der Sache kein näheres Interesse entgegenbringen, wie ein *spleen* vorkommen; für jeden, der sich mit ihr litterarisch einlässlicher befasst hat (und nur Solche sollten hier mitreden dürfen), ist die geistige Fortbildung der ästhetischen Grundidee eine durchaus evidente. Erst jüngst wieder hat Chamberlain in seinem vortrefflichen „Wagner-Buche“ diese geheimnisvollen, bedeutsamen Beziehungen übersichtlich geordnet dargestellt, und wer sich — selbst nach einem sorgfältigeren Studium der eigentlichen Urquellen — noch klarer darüber werden will, der nehme getrost das Büchlein „Schauspiel und Bühne“ von Lepsius und Traube (München, Anfang der 80er Jahre) oder auch das neuere „Schiller-Wagner“ von Dr. Martin Berendt (Berlin, 1901) einmal zur Hand, und er wird darin alsbald heller zu sehen vermögen.

Nur musst du mich auch recht versteh'n! Man hat wohl gemeint, dass weit mehr als der zukunftsreiche Durchbruch zur Musik im „Braut von Messina“-Drama ein vergangenheitsseliger, fataler Zug zur antiken Tragödie hin im Vordergrund stehe. Letzteres selbst zugegeben, bleibt ersteres in dem Seelenprozesse des Dichters doch immer noch das primäre Element. Ganz ebenso nämlich bilden ja auch Goethe's „Iphigenie“ und Glucks grosse Hauptopern — eben ihrer hervorstechenden Sucht nach der Antike wegen — wichtige Etappen auf dem Wege zu Wagners, aus dem germanischen Geiste und Wesen später neu geborenen Musik-Drama hin; die erstgenannte dadurch, dass sie das Moment der „inneren Handlung“ und „Seelenbewegung“ vorschauend und eine Schöpfung wie den „Tristan“ voraus verkündend, technisch ganz entschieden

hervorkehrt; die letzteren, indem sie schon in der Wahl hellenischer Stoffe einem dunklen, instinktiven Drange folgen nach jenem Ideal einer Kultur hin, wie es in der harmonischen Vereinigung und innigsten Gemeinsamkeit von Volksseele und Kunstleben bei den alten Griechen einmal vollendete Thatsache geworden war. Inhaltlich brauchte das später nur auf deutsches Wesen übertragen zu werden, und wir langen bei Richard Wagners „im Vertrauen auf den deutschen Geist“ entworfenem monumentalen „Nibelungenringe“ und dem Bayreuther Festspielhügel an, wo es diese, von Schiller angestrebte, künstlerische „Veredelung des Vergnügens beim Zuschauer“ und die „Idealisierung des Theaters“ gilt, wo wir uns „von der wirklichen Bühne auf eine mögliche versetzt fühlen“ und Schillers „tragischer Chor“ im verdeckten sinfonischen Orchester vor der Bühne (nicht etwa im vokalen auf ihr!) seine verblüffend lebensfähige Auferstehung feiert, die das schwierige und für unsere Dichter noch schier unüberwindliche Problem endlich einer Lösung entgegen führen durfte.

„Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, dass aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erlässt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen der Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen.“ So Schiller an Goethe, 29. Dezember 1797. „Die Einführung des Chores wäre der letzte, der entscheidende Schritt — und wenn derselbe auch nur dazu diente, dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herum zieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschliessen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren. Die Tragödie der

Griechen ist . . . aus dem Chor entsprungen . . . In der neuen Tragödie wird dieser zu einem Kunstorgan, er hilft die Poesie hervorbringen (dies ist das, was Nietzsche 1872 schon so geistvoll als „Geburt — bezw. Wiedergeburt — der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ — Musik im weitesten Sinne genommen! — zu bezeichnen wusste, d. Ref.) . . . Der Chor reinigt also das tragische Gedicht . . . Der alte Chor, in das französische Trauerspiel eingeführt, würde es in seiner ganzen Dürftigkeit darstellen und zu Nichte machen: eben derselbe würde ohne Zweifel Shakespeare's Tragödie erst ihre wahre Bedeutung geben.“ So Schiller in der berühmten „Einleitung“ zur „Braut von Messina“. — Und nun Wagner, „Ges. Schriften“ VII, 172 und IX, 235—239: Die Orchestra des antiken Theaters — als Mittelglied zwischen dem Schau-Publikum und der Aktions-Bühne zugleich Vermittlerin der Idealität des Spieles — „sie ist der eigentliche Zauberherd, der gebärende Mutterschoss des idealen Drama's . . . Zu dem von mir gemeinten Drama wird das Orchester des Sinfonikers in ein ähnliches Verhältnis treten, wie ungefähr es der tragische Chor der Griechen zur dramatischen Handlung einnahm. Das Element der Musik, aus welchem das tragische Kunstwerk einzig geboren wurde, gewann bei den Griechen seinen plastischen Leib in dem Chore der Orchestra: dieser Chor ist durch die Wandlungen der Kulturschicksale des neueren Europa zu dem nur noch hörbaren Instrumentalorchester, der originalsten, ja einzig wahrhaft neuen, unserem Geiste gänzlich eigentümlichen Schöpfung auf dem Gebiete der Kunst geworden. Somit heisst es richtig: hier das unermesslich vermögende Orchester, dort der dramatische Mime; hier der Mutterschoss des idealen Drama's, dort seine von jeder Seite her tönend getragene Erscheinung.“ Also nur um Gottes willen nicht den Chorbegriff hier

mit Opern-Chören etwa oder gesungenen Chornummern auf der Szene mehr verwechseln, wovon schon Schillers kläglicher Ausruf abhalten müsste: „Wenn ich bei Gelegenheit der griechischen Tragödie von Chören anstatt von einem Chore sprechen höre, so entsteht mir der Verdacht, dass man nicht recht wisse, wovon man rede.“ Das Wesen der Sache liegt anderswo, ungleich tiefer — wie wir soeben gesehen haben.

Kurz und bündig nunmehr gesprochen — und ich bitte, dieses Glaubensbekenntnis recht genau zu beachten: Dem rezitierten Drama wird eine Mission, eine wirklich organische Entwicklung und „moderne“ Fortbildung immer nur nach realistischer Seite hin winken; sein idealistisches Erbe hat es an das „Kunstwerk der Zukunft“, zunächst an R. Wagners modernes Musik-Drama, ein für alle Mal abgetreten. Denn, fassen wir die Sache doch klar in's Auge: Vermögen wir uns für den Stil einer „Braut von Messina“ noch eine Fortsetzung auszudenken? Wird nicht bei dieser radikalen „Vertilgung des Stoffes durch die Form“ über lauter hohem, dramatischem „Stil“ schliesslich gar kein Handlungsinhalt mehr übrig bleiben und aus all' dem symmetrisch entworfenen „System“ zuletzt, statt der ideal gesteigerten Natur, nur die Unnatur mehr herausschauen? Bedeutet diese aparte Gestaltung nicht das Ende des Drama's? Kein Zweifel, dass dieses „aus dem innersten Zentrum heraus gebildete“ Werk gleichsam Schillers „Tristan“-Tragödie vorstellt, will vielmehr sagen: in des Dichters Schaffen den weitesten und entschiedensten Vorstoss in eine damals noch ungekannte, hier nur erst vorgeschattete Zukunft bedeutet. Und ohne Weiteres sehr wohl verstehen wir daher auch, wie er an Goethe schreiben konnte, dass er noch „bei keiner Arbeit so viel gelernt habe als bei dieser“. Ähnlich bewegte sich ja auch Wagner bei Konzeption

des „Tristan“ mit der vollsten Freiheit, Unbedenklichkeit und Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken, so dass er unter der Arbeit sein System weit überflügelte („zaglose Gestaltung aus dem intimsten Zentrum“ heraus). Keine Frage ferner, dass die Sprache des Drama's die schönste und wurzelecht-klangvollste ist, die man bei Schiller überhaupt finden kann, so dass sich zudem wohl begreift, warum Goethe zur Lehre eines idealen dramatischen Stiles seine „Regeln für Schauspieler“ vornehmlich aus diesem Stücke schöpfen konnte. Aber das blinde, dräuende Fatum tötete die persönliche Verantwortung des individuell sich verschuldenden Charakters, damit auch unser Mitgefühl an seinem eigenen Geschicke; und der düstere philosophische Pessimismus findet seine künstlerische Erlösung so recht erst in dem Idealreiche der Tonkunst, welche den hörend-fühlenden Menschen noch erhebt, wo der „Affekt“ den schauend-erschauernden Menschen zermalmen muss.

Ganz im Allgemeinen liesse sich hier noch anmerken: dass das Singen und Skandieren der Verse, hier, bei der Natur dieser Form, durchaus einmal am Platze gewesen wäre. Man bedenke nur, dass es sich bei diesem Chore doch um dichterisch gewollte Reim-Lyrik, also um den künstlerisch durchgebildeten, dynamisch sorgfältig abgeschatteten, strenge gemessenen Vortrag von Rhythmen und Metren als solchen handelt! Die verschiedensten Funktionen übernimmt ja bekanntlich der Chor mit Führern bei dieser dramaturgisch merkwürdigen Anlage: bald Blitzableiter gleichsam für ein angehäuftes Übermass von Empfindungen, bald zwangloser, organischer Übermittler, Verbindungsbrücke zu neuen Vorgängen; hier lyrischer Ausklang des Geschehenen, dort wieder Reflexion und Vorbereitung kommender Thaten; einmal Spieler, ein ander Mal Erzähler und ein drittes Mal nur lyrisches „ideales Publikum“ der Geschehnisse —

vereint er in sich wohl eine der schwierigsten und bedeutsamsten Aufgaben der Schauspielkunst, der ein Einzelner allein kaum je vollauf genügen können dürfte. Welche Wohlthat dann aber auch, einen klar denkenden, intelligenten Darsteller in einem Drama, das schon aus dem Chore hervor gegangen ist, aus diesem Chore selber sich die Belehrung zur Verkörperung und sinnvollen Ausdeutung seiner Aufgabe nun gewinnen zu sehen! Noch niemals haben wir von der psychologischen Entwicklung und inneren Wandlung des Don Cesar solch' tief greifenden Bühnen-Eindruk erhalten. Offenbar hat dieser Don Cesar in seiner Auffassung von den Schlussbetrachtungen jenes „Chores“ am Ende des 3. Aktes seinen Ausgang genommen, und es war uns nun doppelt wertvoll, in dieser seiner Interpretation zugleich eine belangreiche, fast möchten wir sagen historische, Perspektive mit heraus gestellt zu sehen. Schon Richard Wagner hat Schillers „Braut von Messina“ mit Goethe's „Iphigenie“ in Beziehung gebracht. Der Dichter selbst scheint ja auch diese, den geistigen Zusammenhang ausdrücklich herstellende Brücke schlagen zu wollen, indem er mit jenen Chorversen auf Orests unglückselige That beziehungsvoll genug anspielt. Wie er aber — ebenfalls nach Wagner — über Goethe durch ein weit bestimmteres Verfahren in Nachahmung des griechischen Ideales noch hinaus schritt, so auch besonders in diesem eigentümlichen Momente. Hat er nämlich schon über die lediglich antike Form hinaus dem Geiste der modernen Musik sich bis zur Handreichung nun genähert, so bildet er hier noch die griechisch-heidnische Anschauung der Erlösung von der Eumeniden-Rache durch Orakelspruch eines Deus ex machina klar und deutlich zum Schuldbegriff des christlichen Pessimismus um und bis zur auslöschenden Sühne durch Selbstopfer der eigenen Person ebenso wuchtig als tief-ernst weiter fort.

IV.

Es war der feinsinnige Aesthetiker Heinrich von Stein — für Viele leider (trotz dem Erscheinen seiner gediegenen Studien bei Reclam) noch immer nur eine „unbekannte Grösse“, der in seiner gehaltreichen „Aesthetik der deutschen Klassiker“ über den Schritt des Dichters von der „Braut von Messina“ zum „Tell“ hin, und besonders über das letztere Drama, folgende wertvolle Erläuterung zum Besten gab:

Mit der Einführung des Chores in der „Braut von Messina“ handelte es sich „um ein neues Mittel, das Stoffliche des Gegenstandes künstlerisch zu beleben ... Nicht so ist es anzusehen, als sei hier eine neue Wendung zur Nachahmung antiker Kunst eingetreten und habe sich der Dichter aus diesem Grunde entschieden, von jetzt ab nur mehr Tragödien mit einem Chore zu schreiben. Dann nämlich wäre schwer erklärlich, warum bereits bei seinem nächsten Werke Schiller den Chor nicht mehr anwandte, da doch die ‚Braut von Messina‘ einen sehr grossen Eindruck gemacht hat. (Auch nicht etwa so roh ist der früher von uns an jenem Drama festgestellte ‚Geist der Musik‘ aufzufassen, als ob dieser latent musikalische Zug in dem ‚opernhaften‘ Elemente der zahlreich eingestreuten Gesänge, Lieder, Jagdhornrufe, Bühnenmusiken, Requiem etc. im ‚Tell‘ nunmehr eklatant hervor gebrochen sei! D. Ref.) ... Der Chor in der ‚Braut von Messina‘ soll (vielmehr) der gleichen allgemeinen Aufgabe dienen, wie das Lager im ‚Wallenstein‘, wie die Mirakel in der ‚Jungfrau‘, wie die Naturszenerie im ‚Tell‘. Es soll den Stoff in die poetische Sphäre erheben ... Im ‚Tell‘ legte der Gegenstand es nahe, die Naturvorgänge in die Handlung als unmittelbar sich beteiligend hinein zu ziehen. Das denkbar einfachste Mittel einer poetischen Belebung des Stoffes durfte hier

gewählt werden, nämlich dies: Die an sich selbst zum Gefühle sprechenden, und insofern wahrhaft poetischen, grossen Erscheinungen der äusseren Natur auf die Bühne zu bringen: es war deshalb möglich und notwendig, weil hier der Gegenstand eine von den besonderen Verhältnissen der gerade hier in das Auge gefassten Berg- und Seelandschaft hervorgebrachte Begebenheit ist. Wir müssen, wenn der Vorhang im ‚Tell' sich hebt, ein wundervolles landschaftliches Bild mit Augen vor uns sehen ... Lieder erklingen, erst vom See, dann von den Höhen ... Die Landschaft soll uns laut werden, sich uns kund geben, Auge und Ohr sollen Zeit gewinnen, mit ihr vertraut zu werden. Der Charakter dieses anfänglich vor uns entfalteten Bildes ist tiefer Friede, vollste Schönheit und Lieblichkeit ... In diese Landschaft tritt der Mord — ein Ungewitter ist herauf gezogen, ein Sturm erhebt sich ... Dies ist das Problem des Stückes: die ungeheuren Möglichkeiten menschlichen Thuns stören den Frieden der Natur ... Ein furchtbares Ringen sollen wir erleben ..., um das Ernsteste wird gekämpft: dreimal im Verlaufe des Stückes ist die entscheidende That ein Meuchelmord. Wie die Tiefen des See's aufgewühlt sind und in heulendem Tosen nun vor unseren Blicken wogen und stürmen, so steht es im ‚Tell' um das Verhältnis des Menschen zur Natur. Werden wir das andere Ufer erreichen? Ruhe und Frieden in erhöhter, gesicherter Gestalt? Das ist die Frage, das ist das Problem. Das ist auch in jener Eingangsszene, im eigentlichen Sinne gesprochen, die erste Aufgabe, an der sich Tell bewährt. Wir fühlen, dies ist der Mann, durch dessen Hülfe die bange Fahrt bestanden und jenes grosse Ringen entschieden werden wird ... Gerade die Eigenart der N a t u r e r s c h e i n u n g wird die Veranlassung zu Allem, was von da an gelingt ...

Das breite Fundament des ganzen Befreiungs-Werkes ist die Zusammenkunft auf dem Rütli. Abermals steht dieser Szene eine ausführliche Beschreibung des landschaftlichen Anblickes vor. Eine Mondnacht; See und Gletscher leuchten im Mondenschimmer, sie allein — alles Andere, die Felsabstürze, die Matten sind in Dunkel gehüllt. Das ist mit Augen gesehen; es ist, wie wir mit Bestimmtheit sagen können, ein unmittelbar grosser Eindruck, den Goethe (auf seiner Reise 1797 am Vierwaldstädter See) einmal gehabt haben muss und mit besonderer Lebhaftigkeit Schiller mitgeteilt hat. (Und dieser geistige Zusammenhang wird für unser Betrachten noch augenfälliger und für unser Gefühl noch intensiver, wenn — wie wir es vor Jahren in Leipzig erleben durften — bei der Bühnendarstellung ganz die selbe Dekoration, wie auch zum I. Akt im II. Teile des ‚Faust'-Drama's mit der grossen Betrachtung des Sonnenaufgangs, verwendet wird; wissen wir doch, dass in dieser Faust-Episode jener grosse Natureindruck der Schweizer Reise von Goethe selbst mit voller Absicht bewusst nieder gelegt worden ist! D. Ref.) Wenn Melchthal mit seinen Genossen redet, erblicken sie plötzlich einen Mondregenbogen über dem See. ‚Es leben Viele, die das nicht gesehen' — also ein besonderes, an das Wunderbare grenzendes Phänomen. Man könnte einen Augenblick zweifeln, ob diese Häufung des Details an Naturausblicken nicht wohl gar auf das Stoffliche ablenke, auf das blosse Schauspiel der schönen Erscheinung der Natur. Aber diese Häufung bringt vielmehr eine dichterische Absicht zum Ausdruck: wir sollen deutlich empfinden, dass die Natur mitspricht, dass sie mitschafft an dem Werke, dessen Entstehung wir erleben. Der Sonnenaufgang am Schlusse der Rütli-Szene ist das grossartigste Moment in dieser Beteiligung der äusseren Natur. In der Ausführung eines solchen

Momentes entscheidet sich, was den ‚Tell' betrifft, ob eine Aufführung das Kunstwerk Schillers bietet, oder nicht. Lassen wir nach dürftig hergestellter rötlicher Beleuchtung den Vorhang fallen, so ist es kaum ein Balleteffekt. Der Dichter aber schreibt vor, dass die Szene sich erst völlig leeren müsse, und dass sodann unsere ganze Aufmerksamkeit von dem Schauspiel der über den Schneebergen aufsteigenden Sonne angezogen und festgehalten werde.

Das ist der Hintergrund, vor welchem das Drama spielt, besser: der Boden, aus dem es erwächst (und der Schoss, aus dem es, wie die griechische Tragödie aus dem Geiste der Musik und die ‚Braut von Messina' aus dem Chore, geboren — dürfen wir nun sagen). Denn die menschlichen Vorgänge des Drama's selbst sind an Breite, Fülle und Wucht wie grosse Naturerscheinungen dargestellt. Eine Gesamtheit, das schweizerische Volk, ist der Held des Stückes. Dies erfahren wir vor Allem in jener Szene, von deren Naturumgebung wir eben sprachen . . . Auf natürlichen Gründen, auf einem gemeinsamen (Mutter-)Boden soll das Werk beruhen. Die Geschichte des Volkes als eines Ganzen sollen wir vernehmen; die That dieses Volkes sollen wir erleben. Die Aufführung bringt hierin den Gedanken des Dichters dann zum Ausdruck, wenn der fünfte Akt als höchste Steigerung des Stückes wirkt. (NB. Das Glockenläuten, die Feuer, das Niederreissen Zwing-Uri's — all' dies muss auf den Beschauer mit einem gewaltigen Eindrucke einstürmen: wir müssen das Volk bei seiner That, in seinem Glücke sehen. Tell selbst ist nur verstanden, wenn man die Schwere, die Wucht seiner Entschliessungen und seiner That beachtet; eben diese, man möchte mit dem Goetheschen Lieblingsworte sagen, diese Breite der inneren Vorgänge in der Seele Tells, ist das Volkstümliche in

ihm, das, was ihn zum Repräsentanten der Volksgesamtheit macht . . . Das Volksgemüt hat durch seinen Arm die That vollbracht. Tell war hier — nach Wagner — gleichsam der Inbegriff Aller, welche die gemeinsame Not empfanden, denn nur diese höchste Not hat sie ihm zuletzt eingegeben und abgerungen. D. Ref.) Die Liebe des versammelten Volkes spricht ihn nun am Schlusse los. Hiermit sehen wir das Volksgemüt, die Volksgemeinschaft zum Siege über Tücke und Willkür gelangt, und in Einklang mit den ruhigen, gesunden Gründen ihrer natürlichen Heimat zurück gebracht. Dieser Sieg ist ein Ideal . . . Und den Gewinn, der für alle Zeiten einer Dichtung wie ‚Tell' zu entnehmen ist, möchten wir als Vertrauen in das Ideal bezeichnen . . . Die Grösse und Weite eines solchen Werkes flösst uns Sicherheit des Gefühles, Bestimmtheit unserer idealen Hoffnung ein . . ."

Damit aber ist für uns zugleich der „Geist der Musik", als der „Idealitätssphäre" des Drama's im weitesten Sinne des Wortes, auch in diesem Schlusswerke Schillers inhaltlich und formell nur wieder vollauf bestätigt.

Und doch — welch' gewaltiger, kaum zu glaubender Schritt: von der „Braut von Messina", diesem aparten Unikum in Schillers gesamtem Schaffen, zum „Wilhelm Tell", seinem letzten, vielleicht reifsten und nach dem „Wallenstein" sicher vollendetsten Drama hin! Das Dramatisch-Lebensvolle und das Theatralisch-Wirksame, grosszügige Leidenschaft und innig-gehaltvolle Rührung, idealer Charakter und realistischer Stil vereinigen sich hier in kraftvoll-nationaler Ausprägung, voll Weihe und Schwung, zu einer so harmonischen Ineinsbildung, dass sie allein schon, noch ohne den starken, stofflichen und ethischen Reiz, die hohe Beliebtheit dieses Werkes bei Jung und Alt, bei Hoch und Niedrig rechtfertigen müsste. Ergäbe der Schluss in der Parrizida-Episode

nicht den unglückseligen Überschuss an dichterischer „Tendenz", oder richtiger gesagt: gedanklicher Sentenz, das formale Gewand sässe dem Körper wie angegossen, ohne die geringste Falte!

Verwunderlich ist uns dieser Weg von einer „Braut" zum „Tell" ja nicht weiter, denn wir haben gesehen, wie die „Braut von Messina" eine Sackgasse der dramatischen Dichtung bedeutete, aus welcher erst eine spätere Zeit, indem sie der fest gerannten Idee mit Hülfe der Tonkunst ihre wahre Erlösung und Vollendung zu Teil werden liess, wieder heraus zu führen vermochte: das Märchen vom schlafenden „Dornröschen" (Dichtung), das durch den Kuss des „Königssohnes" (Tonkünstler) zu idealem Leben erweckt und in ein Königreich der Zukunft heim geführt wird! Trotzdem bleibt der Schritt immerhin noch merkwürdig genug, auch wenn wir dabei im Auge behalten, dass darauf hin vielleicht noch ein „Malteser"- oder ein „Demetrius"-Drama hätte folgen sollen, und dass auch im „Tell" noch gar mancherlei Überbleibsel von Chorabsichten, freien Rhythmen und musikalisch-opernhaften Elementen vorhanden sind. Für jedes der genannten beiden, ungeschriebenen Dramen liessen sich geistige und technische Anknüpfungspunkte in voraus gehenden Schöpfungen Schillers gar manche auffinden; um den „Tell" organisch einzugliedern, muss man aber wohl oder übel bis zum Ausgangspunkt in Schillers Entwicklung, seinem „Räuber"-Drama zurück greifen. Zwar, das spezifisch revolutionäre Moment, es hat — sei es in der Form der subjektiven Rebellion oder der objektiven Auflehnung gegen eine fremde Regierung, sei es als Widerkönigtum oder als Neigung zu Autonomie, um nicht zu sagen zum Anarchismus — eigentlich einzig nur wieder in der „Braut von Messina" gänzlich gefehlt; in allen anderen Dramen durften wir ihm mehr oder minder ausgeprägt immerdar begegnen. Allein es

ist ein gewisses Etwas, das allem voran gerade den „Tell“, das Ende in Schillers produktivem Tagewerk, mit seinen „Räubern“, dem Anfange seiner dichterischen Entfaltung, in enge geistige Verwandtschaft treten lässt — eine Verwandtschaft, die uns wie verklärte Bestätigung und Bekräftigung seines idealen Jugendwollens, aber im milden Lichte des versöhnenden Abendsonnenstrahles nunmehr, aus seinem Leben grüsst.

Ein „E pur si muove“ — in's Schillerische übersetzt: „Der Mensch ist frei und wär' er in Ketten geboren!“ — entringt sich trotz allem und allem an gegenteiligen Erfahrungen sowie von der realen Welt ihm bereiteten Enttäuschungen auch an seinem Lebensabend als ein edelstes Bekenntnis und geistiges Vermächtnis seiner männlichen Brust. Aber die starke ästhetische Schule, die der Dichter vom „Carlos“ bis zur „Braut von Messina“ sich selbst auferlegt und seither freiwillig an sich durchlaufen hat, sie ist nicht spurlos an seinem Geiste vorüber-, etwas wie geläuterte Umbildung der äusseren Revolution zur inneren Reformation ist bei ihm vor sich gegangen. Jetzt durfte er das Jugendproblem wieder aufnehmen und dabei erhoffen, dass ihm gelingen würde, was man so nennt: die Leidenschaften der eigenen Seele in persönlich uninteressierter Schau und objektiver Vergegenständlichung klärend zu idealisieren; jetzt — nachdem er zuletzt gar noch einen Stoff durch die Form geradezu „getilgt“ hatte — konnte er es auch unternehmen: den ursprünglich überschäumenden Stoff durch Form und zur Form zu bezwingen! Dort, in den „Räubern“, im gewaltigen Drange einer schwer lastenden Gegenwart, wird die Fabel des Stückes erst aus den Zeitumständen heraus mit starker stofflicher Wirkung noch geschöpft; hier, im „Tell“, haben wir geschichtliche Verklärung und Erhebung der Idee zur mythischen Personifikation. Was dort Auf-

bäumung des einzelnen, grossen und starken Ausnahme-Individuums gegen den Staat, als den Unterdrücker freien Geistes, gewesen, es erscheint hier zu Aufstand einer grösseren Volksgemeinschaft wider deren fremde Bedrücker gesteigert, also vom rein Persönlichen oder Parteilichen in's Volkliche und Vaterländische sehr bemerkenswert fortgebildet — wobei wir, selbst am Schlusse der Schiller'schen Lebenslaufbahn, die „Propaganda der That", das immer noch revolutionäre Prinzip des verherrlichten politischen Meuchelmordes, noch gar nicht einmal unterschätzen möchten. Dazwischen stehen nicht nur die sämmtlichen übrigen Dramen des Dichters bis zur viel berufenen „Braut von Messina", sondern auch die grosse französische Revolution; am Ausgangspunkt aber — ich sage nicht als Folge, indessen doch (beziehungsvoll genug für eine historische Betrachtung) nach dem „Tell": der Tiroler Aufstand mit Andreas Hofer an der Spitze — eine Volks-Erhebung, die freilich in ihrem Helden tragisch enden sollte! Auch in unserer Zeit beisst sich ein Gerhart Hauptmann an diesem ethisch-ästhetischen Problem: „Weber" — „Florian Geyer", Zeitdrama oder historische Tragödie, die Zähne aus und man weiss nicht, was noch werden mag. Die 50 Personen, die der Spielzettel zum „Tell" aufführt, hat er auf über 60 vermehrt; gelänge es ihm, seinen „Florian Geyer", wie Schiller seinen „Tell", aus dem ihn umgebenden „Rate" der Genossen plastisch-kraftvoll heraus zu heben und — wenn auch in ungleich realistischerer, „moderner" Gestaltung des rezitierten Drama's — zu einem gleichen, handelnden Helden der überzeugenden „That" zu machen: fürwahr, er könnte der Mann unserer Zeit werden . . .

Zwischen Robert Schumann und Richard Wagner

Herrat

Grosse Oper, Text und Musik von Felix Draeseke

(1894)

Der alte Professor Riedel in Leipzig, der Begründer des nach ihm benannten grossen Chor-Vereines, hat mir einmal eine hübsche Geschichte von einer Zusammenkunft Liszts mit Draeseke erzählt. „Nun, mein lieber Draeseke, was machen Sie denn eigentlich?" ging der Altmeister freundlich lächelnd auf den ehemaligen Jünger zu. „Ich? — ich schwinge die Palme der Erfolglosigkeit!" soll dieser schlagfertig geantwortet haben. Wenn's nicht wahr ist, so ist's doch jedenfalls sehr gut erfunden. Aber freilich, genau so lange und insoweit schwingt auch Draeseke nur diese „Palme", als und weil seine Werke nicht aufgeführt werden; so bald einmal eines wie seine „Herrat", seine „Gudrun", sein „Bertrand de Born", „Requiem", „Adventslied", seine „Penthesilea-Ouvertüre", „Sinfonia tragica", sein „Klavierkonzert" oder der Balladen-Zyklus „Olaf" auf dem Plan erscheint, ist ihm auch der Erfolg noch niemals ausgeblieben. (Erst beim umfangreicheren „Christus" neuerdings scheint er nachzulassen.) Unter starkem, anhaltend lebhaftem Beifall ging so auch vor einer zwar kleinen, aber für die hohen Schönheiten des Werkes desto empfänglicheren Draeseke-Gemeinde seine „Herrat" nach langer, langer Pause wieder einmal in Szene. Jener Musikreferent des

„Dresdner Journals“, der kurz zuvor so dankenswert auf diese und so manche andere Unterlassungssünde der Dresdener Hofoper hingewiesen hatte, darf sich also — und wir dürfen uns mit ihm — aufrichtig gratulieren, dass seine Anregungen so bald schon Gehör gefunden haben. Oder sollte in dieser wie so mancher anderen Neueinstudierung der jüngsten Zeit an genannter Oper etwa gar das Wehen eines „neuen Geistes“ sich bereits angekündigt haben?

In der That kenne ich wenige Werke von solch' lauterem, ernst-vornehmem und edlem Streben, dürften wir in Deutschland zur Zeit wenig Opern mit solch hervorragenden Schönheiten aufzuweisen haben, die — so selten aufgeführt werden. Es gehört Mut, Überzeugungskraft und ein stolzer, unbeugsamer Glaube an das eigene Ideal dazu, nach einem Richard Wagner noch so selbständige Wege zu wandeln, wie dies Felix Draeseke in seiner „Herrat“ thut; und so viel ist sicher, hätte Wagner nicht gelebt, würde Draeseke als Opernkomponist wohl eine ganz andere, weit imposantere Stellung in unserer Gegenwart einzunehmen berufen erscheinen. So aber steht diesem seinem Aufkommen der grosse Reformator des musikalischen Drama's eigentlich im Wege, wenngleich er selbst in manchen Stücken dessen Pfaden zu folgen und der „Wagner-Schule“ anzugehören, oder doch von ihr direkt her zu kommen scheint. Ich sage „scheint“, denn für den tieferen Kenner ist es meist nur etwas Äusserliches, worin sich Beide berühren: wenn z. B. der Komponist — weil er zugleich ein mit umfassender litterarischer Bildung Begabter ist — sich seine Texte selber dichtet, die „Nummern“ der älteren Oper in „Szenen“, das frühere „Rezitativ“ in „Deklamation“ auflöst, die veraltete „Riesenguitarre-Begleitung“ des Orchesters zu einer solchen mit „sinfonischem Charakter“ erweitert und in gewissen Klängen

hier stellenweise dann allerdings an das berühmte Vorbild erinnert. Seine „grosse Oper“, wie er sein Werk ehrlich nennt, hat sich damit zwar der durch Wagner angebahnten Reform keineswegs verschlossen, aber doch auch noch nicht zum vollen „Musikdrama“ schlechthin entwickelt; seine „Deklamation“ ist noch nicht ganz „Sprachgesang“, und vollends sein Orchestersatz, seine Art zu instrumentieren, dabei noch so eigenständig geblieben, seine ganze Diktion so wesentlich anders wieder als die Wagner'sche geartet, dass man auf alles Andere eher als auf eine Abhängigkeit von jenem, unser Jahrhundert nun einmal überragenden Heros bei dem jüngeren Meister (trotz früherer, notorischer Beziehungen dieses zu jener Richtung) raten kann. Seine Entwicklung liegt, genau genommen, mehr auf der Linie Schumann. Er steht gerade mitten inne zwischen der 1850 zuerst aufgeführten Schumann'schen „Genoveva“ und den nach ihr erschienenen Wagner'schen Musikdramen — vom „Lohengrin“ also bis zur „Götterdämmerung“ (ausschliesslich „Parsifal“); er geht entschieden einige Schritte weiter wie jener, aber doch noch nicht eben so weit wie dieser. Zweifelsohne ist er in der Oper und für die Bühne ungleich bedeutender, auch dramatischer, als der durch und durch lyrisch veranlagte Schumann; allein eine gewisse Dickflüssigkeit in seiner Orchestrierung, hier und da ein Sich-Einspinnen und Nach-innen-Sinnen, das sich gern tiefer Vergrübelnde also und eine gewisse keusche, für die in skrupellos gegensätzlicher Drastik sich ergehende Bühnenpraxis allzu keusche, Seite in seinem Wesen gemahnen lebhaft an jenen und lassen ihn immerhin als seinen Geistesgenossen erkennen. So bleibt der Schöpfer von „Herrat“ zwar überall charakteristisch, erreicht aber nur selten jene schlagenden, frisch-fröhlich-freien, ja kecken Wirkungen, wie sie das Drama so sehr braucht; hat er leider nicht allzu

viel von jener Plastizität an sich, wie sie bei Wagner durch die leitmotivische Behandlung für die dramatische Gestaltung so fruchtbar geworden ist, und ist er im Ganzen daher wohl musikalischer, als gerade dramatisch, begabt zu nennen.

Auch bis in's Textbuch hinein lässt sich solche „Selbständigkeit" unseres Komponisten, oder wenn man will, diese Mittelstellung zwischen Schumann und Wagner genau verfolgen. Er verzichtet auf das Streng-Mythische als Stoffgrundlage für seine Oper, geht also nicht mit dem späteren, sondern hält es vielmehr mit dem früheren Wagner, indem er die Sage genau an dem Punkte nur aufnimmt, wo sie schon historisch wird, aber auch Geschichte sich mit Dichtung immerhin noch leicht vermischt. Er sichert sich damit den grossen Vorteil, typische, allgemein menschliche Gestalten zu gewinnen, als welche musikalische Ausprägung gar wohl gestatten; aber die historischen „Eierschalen" gleichsam hängen ihnen eben doch auch an, ganz abgesehen noch davon, dass die Personen — mit Ausnahme vielleicht von Etzel und Hildebrand — ihm nicht individuell genug geraten sind. Genau in dem selben Grade nun, in welchem hier ein historisches Element das Sagenhafte oder Allgemein-Menschliche noch überwiegt, hat sich auch Draeseke von Wagner hierbei entfernt, in seiner Oper „Gudrun" anderseits diesem wieder sich genähert. Mag sein, dass auch einige andere Schwächen des Textbuches die rechte Bühnenwirksamkeit des Werkes auf die breiteren Massen in Etwas beeinträchtigen, so dass dadurch doch auch der Mangel geräuschvollen Glanzes und eines durchgreifenden äusseren Erfolges bei unserem Werke einigermassen erklärt sein würde. Wenigstens wollte es mir so scheinen, als ob die gewaltthätige und blutrünstige Grausamkeit des die ganze Handlung beherrschenden Haupt- und Grundmotives (wenn Etzel

nämlich bis fast zum Schlusse hin eisern darauf besteht, dass seine eigene Frau ihren Kopf verwirkt haben solle — nebenbei bemerkt: das konnte nur ein Junggeselle so schreiben!) eine tiefere menschliche Anteilnahme an den auf der Bühne oben sich vollziehenden Geschicken beim Hörer nicht recht aufkommen liesse. Manches — wie die Liebe Dietrichs zu Herrat — ist dabei wohl schon zu fein-, manches wieder — wie die Liebe Helke's zu Dietrich dem Reussen und überhaupt die ganze Vorgeschichte — zu wenig motiviert, und schon die Verbindung Helke's, dieser weiss-rassigen zartschönen Frau, mit dem rauhbeinigen Scheusal von Hunnenfürsten berührt an sich — ähnlich derjenigen zwischen Desdemona und Othello — wie Feuer auf Wasser, fremd und unvereinbar, so unerklärlich wie unerquicklich. Selbst einige weniger glückliche Einzelheiten im Texte, wie z. B. die oftmals wiederholte seltsame Wendung „bislang musst' ich das Elend bau'n" (S. 42/43 — innerhalb zweier Seiten allein dreimal, vergl. auch S. 20), oder das gänzlich aus dem Rahmen fallende: „Das ist ja schier zum Lachen!" u. a. — all das mag der vollen Wirkung wohl mancherlei Eintrag thun; und das ist gewiss nur sehr zu bedauern, denn diese Oper verdient es wie wenige, aufgeführt, gehört und wenigstens gekannt zu werden. Das herrliche Orchestervorspiel, die wundervoll zarte Verwandlungsmusik im zweiten, das bedeutende Ballett im dritten Akte als reine Instrumentalnummern, der markige Einzug Etzels und seiner Mannen, später die Charakteristik der Leiden Dietrichs des Berners im ersten, Herrats wehmütige Erwartung, die eigentümliche Kampfszene, hernach der entzückend schöne Zwiegesang und zuletzt die grossartige Volkshuldigung im zweiten, endlich Herrats so herrlich edle und milde Ansprache und die vorzüglich angelegte Schlussszene im dritten Aufzuge bilden da nur

eine kleine Blumenlese aus der Partitur, welche allein schon den Besuch der Oper lohnen würde. Namentlich das „Ballett“ daraus verdient es, in seiner neuen, charaktervollen Tendenz als „dramatische Pantomime“ besonders rühmend hervorgehoben zu werden, in welcher Form es sogar zu einem integrierenden Teile der Handlung selber nun geworden ist. Schlechterdings unfasslich bleibt es wahrlich, wie man es bisher gänzlich hat weglassen können; denn — abgesehen davon, dass es dem dritten Akte in der Ökonomie des Ganzen erst die rechte Ausdehnung giebt: wenn etwas uns den finsteren Etzel überhaupt noch menschlich näher rücken kann, so ist es doch die Gebärde, mit der er die sanfteren Liebesweisen dieses Tanzes im Hinblick auf das schwere Opfer, dass er sich selber zu bringen hat, unwillig und doch wie resigniert von sich abwehrt, die kriegerischen Tänze vor Allem wieder heischend. Also ein psychologisches Motiv! Aber auch der Schluss, mit dem plötzlichen Abreissen der Bewegung auf Befehl des ungeduldigen Herrschers, ist gar eigenartig und zeigt, wie gesagt, das Ballett von einer neuen, höchst interessanten Seite: hier ist es allerdings, wo Draeseke Wagners Spuren als ein überzeugter Anhänger folgt — man vergleiche nur die dramatischen Pantomimen im „Rienzi“ und im „Tannhäuser“!

Warum der Komponist einen so rauhen Stoff sich zum Vorwurf für seine Oper genommen hat, einen Stoff, der von Grund aus schon zartere Regungen nicht so leicht aufkommen liess, das erklärt sich wohl unschwer aus einem gewissen strengen, knorrig-trotzigen Grundwesen, das seiner Natur nun einmal eigentümlich zu sein scheint. Es ist das ein männlich strotzendes Kraftgefühl in ihm, eine feste und innerlich solide Kernhaftigkeit, die im Bewusstsein ihrer Stärke oft zu den stärksten Härten in bezügl. kombinatorischen Leistungen

führt — eine gewisse herbe Sprödigkeit muss man da eben auch einmal mit in den Kauf nehmen. Dafür aber, und das ist die Hauptsache, ist und bleibt er auch durch und durch Deutscher, seine Kunst eine solche von edelstem arischen Geblüte — germanische Rasse in jedem Zug: das soll ihm ganz gewiss bei derzeitiger Fremdländerei nicht vergessen sein! Ich erinnere z. B. nur an die wirksame, glanzvolle Schlussszene des zweiten Aufzuges, wo das von den besten Helden des Volkes akklamierte Herzogspaar, der Recke und die jungfräuliche Braut, von den eigenen Mannen hoch auf den Schild erhoben wird: Heiliger Armin! — da strömt's einem wie neues Blut durch die Adern; das konnte nur ein Echter in seiner Phantasie also erschauen. Und hierbei komme ich zum guten Ende noch auf einen anderen, für Draeseke's Schaffen so recht bezeichnenden Punkt zu reden: allwo wir nämlich eine geistige*) Verwandtschaft mit keinem Geringeren als dem grossen Beethoven bei ihm sogar aufzudecken haben. Wenn nämlich oben schon, mehr im Sinne eines Tadels, betont werden musste, dass nur ein Junggeselle das bewusste, herzlose Hauptmotiv zu dramatisieren vermochte, und wenn man es hin und wieder wohl als einen Mangel am Textbuche empfinden mochte, dass darin gleichsam zu wenig geliebt werde, so darf nun anderseits mit Nachdruck darauf hin gewiesen und als ein besonderer Vorzug heraus gehoben sein, dass bei Draeseke — gerade so, wie auch bei Beethoven — wenn denn schon einmal dieses letztere Gebiet berührt wird, alles sofort zu jenem höchsten Ethos auch emporsteigt, jenes „hohe Lied“ der Liebe und Treue vom Komponisten alsdann angestimmt wird, welches das arische Erbteil unserer Nation schlechthin

*) Wohlgemerkt: „geistige“ — die „leibliche“ liegt ja in seiner zunehmenden Taubheit leider auch schon vor.

heissen mag und zuletzt dem Feuer eines begeistert erglühenden, reinen Idealsinnes entstammt, von dem die — Ehemänner unter den Komponisten (Wagner immer ausgenommen) leider nur selten auch nur einen Schimmer mehr haben. Und, statt dieses hohe germanische Ethos nun auf unseren Bühnen angelegentlichst zu pflegen, nimmt man lieber den ganzen ausländischen Kram der französischen Ehebruchs-, italienischen Eifersuchts- und undeutschen Frivolitäts-Opern gastlich bei sich auf, wobei die deutschen Komponisten hübsch antichambrieren dürfen und ein Draeseke sich von Aufführung zu Aufführung (die alle heiligen Zeiten — wenn es gut geht — einmal stattfindet) in Geduld stets fromm und wacker zu fassen hat! Es spricht nur für Draeseke's „Charakter", wenn er darüber noch nicht verbittert geworden ist; man darf es ihm aber auch nicht verübeln, wenn er seinem gerechten Unmut gelegentlich einmal durch ein scharfes Wort über die „Ausländerei" schon Luft gemacht hat. Darum alles in Allem: Wir sind stolz darauf, ihn den Unseren nennen zu dürfen.

Melusine

Romantische Oper in drei Aufzügen von Carl Grammann

(1894)

Es ist immer eine gar löbliche Absicht von Seiten einer Hoftheater-Intendanz, neuere Werke lebender Komponisten an's Licht der Rampen hervor zu ziehen, und sie darf sich das auch ja nicht verdriessen lassen, selbst wenn solches Bestreben nicht stets von dem gewünschten Erfolge begleitet sein sollte. Auch in dem Falle Grammann mag sie der erneute Versuch nicht gereuen (trotzdem dieser wohl durch die Wiederaufführung der „Melusine" nun endgültig als misslungen aufgefasst werden muss); denn nur dann kann und darf man mit vollem Fug von mangelnder Wirkung, Unaufführbarkeit, Lebensunfähigkeit eines Bühnenwerkes sprechen, wenn man es erst einmal in's Leben gefördert und zum szenischen Leben auch wirklich aufgerufen hat.

Um es kurz zu sagen: Ich glaube, der Dichter hat allzu tief in die Melusinen-Sage hinein geguckt, und so ist ihm das Werk unter der Hand zur Melusine selber geworden; ein zwischen Sein und Nichtsein schwebendes Schemen ohne Seele, ein Wesen, das nicht sterben, aber auch nicht warmblütig leben kann — ein Zauber, und vielleicht sogar ein schöner reizender Zauber, aber eben doch nur ein Spuk, mit dem auf die Dauer nichts Rechtes anzufangen ist. Die Personen haben alle kein

Blut, das Ganze ist eigentlich nur ein romantischer Liebestraum, mit viel Zauberhokuspokus versetzt, aber noch lange kein brauchbares Textbuch. Und daran vermag auch der Versuch, ihm durch den vermeintlichen Vatermord bei der Eberjagd, die Rache dieses Mordes an dem rechtmässigen durch den natürlichen Sohn des Gefallenen, die Verschmähung Bertrams wie seiner Liebe durch Melusine und den Aufruf Peters von Amiens zum Kreuzzug — ein realistischeres Gepräge zu verleihen, nichts weiter zu ändern, weil im Gegenteil durch alle diese Dinge weit eher die Klarheit des dramatischen Vorganges gelitten hat und die Grundidee nur verzettelt worden ist. Dies also wäre der erste Einwand, der gewichtigste, grundwesentliche Mangel des Werkes.

Die zweite Kardinalschwäche liegt gleich unmittelbar daneben, auf dem Gebiete der Musik, da es der Komponist leider nicht vermocht hat, schon durch die musikalische Charakteristik das Geisterreich scharf genug von der Wirklichkeitswelt abzuheben. Ansätze hierzu finden sich zwar in Menge, aber schon gleich im ersten Akt hat er sich dieses Vorteiles — trotz aufmarschierenden, obligaten Mannenchores mit Horn und Liedertafelei — beinahe ganz begeben; zu der unmittelbar einleuchtenden Klarheit vollends und wirksamen Plastik, mit welcher z. B. Weber im „Freischütz“ und „Oberon“, Lortzing namentlich in der „Undine“ und R. Wagner im „Lohengrin“ beides aus einander zu halten und wiederum kontrastreich darzustellen verstanden haben, ist es bei ihm gar nirgends gekommen. Im Grossen und Ganzen ist das alles freilich nun wieder auf die besondere Natur der Grammann'schen Muse selber zurück zu führen, von der wir nachher noch ausführlicher zu sprechen haben werden. Mag immerhin sein, dass auch der deutsche

Gehalt an dieser Wassersage (die ja von der Melusinen- und Undinen- über die Loreley-Sage hinweg bis zur Kunihild-Sage eine sehr interessante Fortbildung vom Wasser- zum Bergmythus hin erfährt) in Lortzings „Undine" ein für alle Mal mustergültigen musikalischen Niederschlag gefunden hat — und auffällig genug bleibt es jedenfalls, dass seither alle die Melusinen-, Loreley- und sonstigen Nixenopern als Bühnenwerke sich nicht dauernd haben halten können. Ebenso wenig kann aber doch geleugnet werden, dass Grammann — rein musikalisch betrachtet — den ursprünglich keltischen, schon in den Namen „Lusignan" und „Melusine" gar merkwürdig lutschigen, schlürfigen, glitschigen Stoff allzu stark noch in Schwammigkeit eingetaucht hat. An und für sich wäre das ja gewiss kein Fehler, insoweit es zur Charakteristik des ganzen Vorwurfes dienen könnte; und thatsächlich ist ja auch der Beginn der Ouvertüre in diesem Sinne so flüssig geraten, wie man es sich kaum besser wünschen möchte. Immerhin, Gramman hat, wie gesagt, gleich seinem Lusignan, zu tief in Melusinens Wasseraugen geschaut, und so hat er es ungeachtet einer wahrhaft blühend-musikalischen Phantasie zuletzt nicht verhindern können, dass ihm alles in eine mehr keltische Weichlichkeit aufgegangen ist: leckere Tomatensauce, keine deutsche Kraftbrühe!

Unwillkürlich gleiten die Blicke und Gedanken zurück zu der (jüngsten) „Herrat"-Aufführung — ein schärferer Gegensatz lässt sich ja kaum mehr denken, als der zwischen einem Draeseke und einem Grammann innerhalb der heiligen neu-deutschen Tonkunst am selben Orte: dort strenge, zähe, sehnige Kraft und spitze, oft schneidende Härte; hier überall schwächliche Glätte und ein unaufhörlich süsses Schwelgen in Tönen und Klängen; dort zu wenig Liebe, hier viel zu viel von diesem rein lyrischem Überschwang; dort das knirschend nordische Ideal einer

herben, trotzigen Keuschheit, hier ein allzu warmer, mehr südlicher Überschwang, ein wahres Schlaraffenland rein sinnlicher Klangwirkungen. Das vor Allem ist kennzeichnend an der Grammann'schen Musik, ganz ebenso wie schon ihre Bevorzugung gewisser weicher Tonarten, die ganze Wahl der Instrumente, ihr Ausschweifen vorzugsweise in den weichen Septimen- und Nonenaccorden —: was alles eine wahre Verweichlichung, in solcher Ausdehnung einfach Nervenerschlaffung, notwendig mit sich führen muss und Grammann daher als Vertreter einer gesund und kernig germanischen Kunstrichtung nicht erscheinen lässt. Dieser schier unaufhörliche Ohrenschmaus, dieses musikalische Phäakentum, etwa nach Wien übertragen und dort mit dem ganzen südlichen Klangreiz umgeben, der den Wienern nun einmal zu Gebote steht, er müsste zur reinen Schlemmerei werden; schon hier in Dresden wirkte es beinahe so wie — Austernschlürfen. Und selbst das Wagnerische, das man so vielfach in Grammann finden wollte, es ist schliesslich doch nur ein sehr zweifelswürdiges, sozusagen an Gehirnerweichung leidendes Wagnertum — Richard Wagner, seines markigen Rückgrates beraubt, ein Mollusk nur mehr, noch dazu mit unzählig vielen Weber-, Schumann- und vor Allem Mendelssohn-Bazillen behaftet. Mag dieses Gleichnis vielleicht auch nicht sehr appetitlich berühren, so ist es doch um nichts weniger zutreffend, denn in der That mischen sich die genannten Stilgattungen bei Grammann zu einem höchst seltsamen, auf die Dauer recht unleidlichen Konglomerate. Und was der Sache noch obendrein eine ganz fatale Wendung giebt, das ist die bedauerliche Geschmacks- und Stilverirrung, welche aus diesem (ausdrücklich nach dem bekannten Moritz von Schwind'schen Bilder-Zyklus gedachten und inszenierten) „Märchenspiel" ein grosses Primadonnen- und Heldentenor-Drama im heroischen

Gewande macht — eine Travestie, welche glücklich auch noch das Wenige, was an Wirkungen allenfalls noch zu retten wäre, vollends gar zu vernichten droht.

Dass Karl Grammann ein hoch begabter Musiker wäre, ausserordentlich viel und Tüchtiges auch im imitatorischen, strengen Stile gelernt hat, den ganzen technischen Apparat meisterhaft beherrscht und faszinierend zu instrumentieren sowie auch glänzend die Gesangsstimmen und Ensembles zu führen versteht, das alles ist ja längst bekannt und bildet hier sogar die stillschweigende Voraussetzung meines Urteils. So ist gleich die brillante Ouvertüre mit ihrem klangfreudigquellenden Eingangsthema ein wahres Muster der Gattung ein Meisterstück an bezaubernder Stimmungsmalerei — der reine Nixensprudel; desgleichen ist der Schluss — nicht der formellen Ausführung, wohl aber der Idee nach: a capella-Frauenstimmen ohne alles Orchester — in seiner relativen Neuheit und gewagten Eigenart zum Mindesten frappant. Des Weiteren verdienen noch die verschiedenen Duette im I., II. und III., das düstere „Requiem“ mit dem gewaltigen Eifersuchts- und Racheausbruch Bertrams im II., die hübsche Fischerszene im III. Aufzuge und der schon erwähnte Kreuzritter-Aufmarsch mit dem nachfolgenden, freilich sehr äusserlich wirkenden Choral-Aufrufe des Eremiten (ebenda) als teils beachtenswert schöne, teils lebendig packende, teils wieder anmutig erfreuende Glanznummern des Werkes hervor gehoben zu werden. Und dass alle die Nixenchöre, innerhalb oder ausserhalb ihres Elementes gesungen, eine unausgesetzte Perlenschnur süsser Wonnen bedeuten, braucht man bei diesem Komponisten ja wohl nicht erst zu betonen. Dass die Instrumentation viel zu lärmend ausgefallen ist und die Gesangsstimmen oft ganz ungeschickt zudeckt, darf hingegen nicht verschwiegen werden und ist, angesichts der vollendeten

Beherrschung instrumentaler Mittel auf Seiten unseres Musikdramatikers, schliesslich nur aus einer gewissen Sucht nach überreicher Klangfülle und ausschweifend volltönenden Klangkombinationen bei ihm abzuleiten. Auf der anderen Seite aber lässt sich auch nicht leugnen, dass seitens des Dirigenten viel zu wenig für Dämpfung all der rauschenden, flutenden, tobenden, wütenden, glänzend erstrahlenden und dann wieder in runden Wellenzügen und weichen Wasserlinien dahin gleitenden Orchesterwogen geschehen war ... wie es neulich irgendwo auswärts hiess: „Von der berühmten Dresdner Diskretion in der Begleitung war wieder einmal nichts zu verspüren."

Ludwig der Springer

Text und Musik von Adolf Sandberger

(1895)

„Von der Intendanz des Herzoglich Koburg-Gothaischen Hoftheaters sind für die neue Spielzeit eine grosse Zahl von Neuheiten erworben worden, darunter auch die Oper ‚Ludwig der Springer' von Dr. Adolf Sandberger (München)" — so stand unlängst in einigen Blättern zu lesen. Das hat mich denn mit aller Macht daran erinnert, dass diese Oper im Auszuge längst auf meinem Klaviere liegt, und meine bisherige, sträfliche Versäumnis ist mir dabei schwer auf die Seele gefallen.

Also: Die liebenswürdige, „dem Andenken der Mutter" des Komponisten pietätvoll gewidmete, dreiaktige Oper ist das dramatische Erstlingswerk Adolf Sandbergers und muss uns darum nur desto beachtenswerter vorkommen. Sie hat in einer vom Komponisten selbst sehr geschickt gefertigten, gehaltvoll-schönen und dramatisch glücklich gesteigerten Dichtung jenen berühmten Sprung des thüringischen Pfalzgrafen Ludwig (Frühjahr 1095) von der Feste Gibichenstein in die Saale herab zum dramatischen Mittelpunkte, welcher hier mit dem wohlmotivierten und später gut gelösten psychologischen Konflikt einer von Jenem geliebten Frau

sehr wirksam noch tiefer verknüpft erscheint, so dass der poetische Wert und eine erfreuliche Bühnenwirkung weit über das blosse Interesse an der sagenhaften Historie hinaus ausser allem Zweifel stehen, je mehr es eben im Grunde doch nur hinreissende, mächtig durchbrechende Minne ist, was sich darin „befehdet" und ein wirklich musikalisch-dramatisch gestaltetes „Herzeleid" so lange bereitet. Es ist die malerische Romantik der Schlösser und Burgerkerchen, der Burgfräulein, Pagen und Falkenjagden — jene glanzvolle Zeit der Urfehden, Pilgerzüge und Ritterabenteuer, des derben Faustrechts wie des zarten Madonnenkults, der fahrenden Sänger wie auch der Minnestreiter in Harfen- und in Schwert-Turnieren, in welche uns der Dichterkomponist hier gar anschaulich einzuführen weiss. Gute, wenn auch formell anspruchslose Verse, eine poetische, wenngleich von Wagner stellenweise stark abhängige Diktion zeichnen dabei sein Werk — das Produkt einer durchaus gereiften Bildung, eines wohlgeläuterten Geschmackes und vornehmen künstlerischen Strebens — von Anfang bis zu Ende aus, während ihm in seinem musikalischen Teile vor Allem ein edler melodischer Fluss, weiche Harmonik, stimmungsreiche Farbenpracht und natürliche Frische gesunder Empfindung, alles in Allem: gediegen technische Arbeit in gemässigt leitmotivischer Verwertung der Hauptthemen, sehr erfolgreich zur Seite stehen.

In Sandberger, einem Würzburger Kinde, das seine musikalische Ausbildung seinerzeit am Münchner Konservatorium vollendet, später musikwissenschaftliche Studien bei Spitta in Berlin betrieben hat und augenblicklich — bekannt namentlich durch seine Cornelius-, sowie die eindringendere Lasso-Biographie — als Konservator der musikalischen Abteilung an der Königl. Hof- und Staatsbibliothek und gleichzeitig wieder als Dozent für Musikgeschichte an der Universität zu

München wirkt — in ihm hat der berufene Tonkünstler und der ernste Musikgelehrte einmal eine sehr glückliche Verbindung eingegangen. Das zeigt sich z. B. schon an der stilvoll-feinen Verwendung des Minneliedes von Wilh. v. Poitiers (11.—12. Jahrhundert) und eines geistlichen Originalgesanges von Orlando di Lasso in diesem seinem Opern-Werke — ganz zwanglos eingeführt und wohlbegründet, just an der richtigen, plastisch wirksamsten Stelle. Vielleicht ja hätte er — wie ein R. Wagner in seinen „Meistersingern“ aus der Bach-Händel'schen Ausdrucksweise — den Stil des Ganzen noch charakteristischer, als es (namentlich mit dem erst genannten der beiden) schon geschehen ist, aus diesem musikalischen Grundkerne heraus nun gestalten können; sicher aber ist, dass schon ihre gewandte und prägnante Einführung eine bedeutsame Eigenart seines Werkes begründet. Man wird ja wohl auch bei ihm wieder sagen, dass der Komponist Wagner'schen Spuren nachwandle, und wird sich namentlich gar sehr tristanisch bei ihm angemutet fühlen. Dieser Auffassung kann zwar nicht gänzlich Unrecht gegeben werden — es fliesst entschieden „Tristan“-Blut, vor Allem in dem „Herzeleid und Fehde“ programmatisch überschriebenen Vorspiel und dem zugvollen Zwiegesang aus dem 3. Akt, welche gelegentlich einer Konzertaufführung zu München bereits ihre Feuerprobe bestehen durften. Allein es ist das grosse Weltschmerz-Sehnen — dem kleineren Rahmen der Oper genau angepasst — in individueller, gleichsam nur bescheidener Taschen-Ausgabe, das Thema „Wagner“ so zu sagen mehr noch in Schumann'scher Instrumentierung, etwa in dem Verhältnis, in welchem Götter-Mythos zu Lokal-Sage und Menschen-Drama steht. So auch, was dort kantig und scharf, ein geschlossen „System der Enharmonik und Chromatik“ schon vorstellte, berührt bei Sandberger noch weicher und rundlicher, mehr im Charakter der so genannten alterierten Akkorde erst

— ein geschmeidiger Eindruck, der auch durch die starke Vorliebe für weiche Septakkorde wesentlich erhöht wird. Ein von den Herren Percy Pitt und Wilhelm Ammermann in elegantem und gefälligem Klaviersatze gut spielbar hergestellter Klavierauszug (erschienen bei Alfred Schmid Nachf. in München zum Preise von 16 Mk.) hat unsere Aufmerksamkeit ausser auf die schon berührten Stücke u. A. auch auf das Kampfspiel im 1. Akt, Adelheids Gesang „Thörichtes Herz!“ (S. 40), den Trauermarsch an der Leichenbahre Pfalzgraf Friedrichs, die Mondscheinlyrik im 2. Akt (namentlich S. 78f.) und den glanzvollen Schluss des Ganzen, mit dem Aufruf zum Kreuzzug, als bemerkenswerte Nummern der Partitur noch hin gelenkt, während dem Vermeiden eines länger ausgeführten Vorspieles zum Ganzen, vor dem 1. Aufzuge, besondere ästhetische Absicht des Komponisten zu Grunde zu liegen scheint.

Dass gerade Koburg-Gotha die junge Oper zur Uraufführung angenommen, erscheint verständlich allein schon aus dem Umstande, dass der 3. Aufzug die Stiftung der Klosterkirche von Reinhardsbrunn zum Vorwurfe hat. Wir zweifeln aber nicht daran, dass das durch und durch deutsche Werk nach Umfang, Stoff, Idee und Ausführung — ähnlich wie Kistlers „Kunihild“ oder Pfitzners „Armer Heinrich“ — namentlich an den mittleren deutschen Bühnen, nicht vielleicht in den geräumigen Häusern unserer grossen Hof- und Stadt-Theater, entschieden sein Glück machen wird: was ja Stuttgart (leider nicht auch Weimar) später noch erweisen sollte.

Die „Wagner-Schule“

Cyrill Kistlers Oper „Kunihild"

(1887/8)

„Gäste kamen und Gäste gingen" — so könnte es von den mancherlei Opern wohl heissen, welche wir nach Wagners Vorgange nun schon über deutsche Bühnen haben ziehen und nach einem mehr oder weniger ephemären Welt-Bretter-Dasein wie eine Sternschnuppe wieder haben am Horizonte hinab sinken i. e. verlöschen sehen. Da drängt sich uns doch unwillkürlich die Frage auf, warum man denn eine so charakteristische Schöpfung wie die in der Überschrift genannte, nach nur dreimaliger Aufführung im Jahre 1884 auf der Hofbühne zu Sondershausen, wieder *ad acta* legen, bezw. seither an anderen deutschen Operinstituten so gründlich hat ignorieren können?

Was dieses Werk nämlich vor allen übrigen nach Wagner auf dem Plan erschienenen Erzeugnissen ähnlichen Genre's so wesentlich zum Besseren auszeichnen muss, ist seine interessante und (ich sage das trotz Moritz Wirths gegenteiliger Ansicht) gute Dichtung; ein Umstand, der allein schon der Befähigung Kistlers zum „dramatischen" Komponisten ein ungemein glänzendes Zeugnis ausstellen darf. (Vgl. über sie Bd. I dieses Werkes, S. 82—84.) Wie erbärmlich und schal nehmen sich doch gegen dieses „Kunihild"-Opernbuch die Textbücher eines Bunge-Nessler'schen „Otto der Schütz",

eines M. E. Sachs'schen (NB. eines Wagnerianers!) „Palestrina", oder gar eines Leythäuser'schen „Pomposaner" (lauter auf deutschen Bühnen bereits aufgeführten Opern) aus! Wie unvergleichlich, ja unendlich hoch steht unser Drama da über einem Hofmann-Rüfer'schen „Merlin", über Reinecke's „Manfred" oder H. Hofmanns „Ännchen von Tharau", und selbst über dem viel gepriesenen Lipiner-Goldmark'schen „Merlin"!

Ich erkläre also die Textdichtung „Kunihild" des leider anonym gebliebenen Verfassers — einer in Münchener Wagner-Kreisen gar wohl bekannten und nur immer viel zu bescheidenen Persönlichkeit*) — unbedingt für einen der bedeutendsten, wo nicht für den einstweilen besten Text der nach Wagners „Parsifal" bis jetzt auf deutschem Markte erschienenen Operndichtungen. Die Alliteration findet in ihm einmal durchaus sinngemässe, d. h. ebensowohl korrekte als zugleich gelungene Anwendung; die Sprache selber ist eine hoch poetische, ungemein schöne und durchaus wurzelechte; die Diktion zwar knapp, aber überaus warm und stellenweise von grossem Schwung. Vor allem aber pulsiert ein frisches dramatisches Leben in ihren Adern, und das ist doch schliesslich das Beste, was man von einem Nach-Wagner'schen „Musikdrama" sagen kann und was man von den Nach-Wagnerschen „Opern" leider bislang in der Regel nicht sagen konnte. Wenigstens vermag ich für mein Teil auch nicht die Ansicht derjenigen zu teilen, welche behaupten, dass der (durch das Auftreten zweier Liebespaare in einem Akt unter ganz analogen Verhältnissen gegebene) Parallelismus

*) Heute freilich weiss es die ganze musikalische Welt, dass es kein Anderer als Ferdinand Graf Sporck, der bekannte Textdichter auch der „Ingwelde", „Abreise", des „Münchhausen", „Pfeifertag" etc. ist.

hier etwa schädigend auf die Handlung einwirken müsse. Dieser Parallelismus in der dramatischen Anlage vermag das Dramatische ebenso wenig zu beeinträchtigen wie jener andere, welcher mit der Wiederkehr und der analogen Einführung des schon im 1. Akte dagewesenen Brautrittes vorliegt; und beide wieder ebenso wenig wie der im Wagner'schen „Parsifal“ zwischen dem Schluss des 1. und dem des dritten Aufzuges thatsächlich bestehende — und zwar trotz Gustav Freitags weit und breit gerühmter „Technik des Drama's“! Im Gegenteil, diese Parallelismen in unserem „Kunihild“-Drama verraten, wie sie das rein ästhetische Interesse an ihm wesentlich fördern und das Ganze kompakter und geschlossener gestalten, sozusagen abgerundeter erscheinen lassen, weit eher die schaffenskundige Hand im planvollen dramatischen Aufbau. Dafür sind die beiden ähnlichen Szenen des Werberittes etc. im 1. und 3. Aufzuge vom Komponisten wieder um so wirksamer eingeführt und sind sicherlich in der realen Aufführung als szenischer Vorgang von ausserordentlich packendem Eindrucke.

Finden wir nun schon beim Dichter, dass er auf Wagner'schen Bahnen wandelt, dass sein Text schlechterdings nicht mehr Libretto genannt werden darf, sondern den Standpunkt des „musikalischen Drama's“ als solchen klar und bewusst vertritt (wenn er selbst auch sein Werk bescheiden genug noch „Oper“ nennt), so müssen wir desgleichen auch vom Komponisten anerkennen, dass das, was er uns in seinem Werke zur Beurteilung vorlegt, absolut nicht mehr als „Oper“ gelten darf, wie es denn durchaus keine „Finales“ — so H. Dorn einmal gemeint hat — oder „Nummern“ mehr aufweist. Auch die Musik ist ganz im Wagner'schen Geist und streng nach Bayreuther Grundsätzen entworfen — das aber sollte doch jetzt, in unseren Tagen, nachgerade als ihr unbedingtes Lob aufgefasst werden dürfen! Denn was

kann ein dramatischer Komponist wohl Richtigeres thun, als sich auf diesen Standpunkt stellen? — wofern er nur in solcher Sphäre „persönlich“ genug bleibt und überall sicher, kräftig und gesund als Eigener ausschreitet, wie Tappert dies von Kistler selbst auch einmal bekundet hat und wir ihm getrost bestätigen können. Den Chor z. B. wendet er an wie Wagner. Wie so denn dies? — werden da sichtlich erschrocken gar manche musikalische und andere „Pfahlbauern“ mir entgegen rufen. Oder: Halt! werden sie bei sich denken — er verwendet ihn wohl gar nicht, eben wie dieser. Ich betone aber: der Chor findet bei ihm ganz die selbe vernünftige Anwendung wie bei Wagner. Und nicht etwa gegen das Wagner'sche Prinzip strikter Observanz, welchem — nach der Ansicht so Vieler – der „Meister“ selbst nur zu oft ein Schnippchen geschlagen haben müsste; sondern im vollen Einklange mit dessen Grundtheorie, als welche den Chor auch im musikalischen Drama von Anfang an überall da gestattet, wo er eben seine dramatische Berechtigung hat: ein Gemeinplatz sicherlich für den kundigen und überzeugten Wagnerianer, eine völlig neue, vielleicht „sensationelle“ Weisheit für jedes Zeitungs-Feuilleton! Ganz ebenso wie bei Wagner spielt ferner das Leitmotiv und der durch dieses bedingte musikdramatische Stil die erste Rolle auch in unserem Werke: alles ist in seinen lebendigen, dramatischen Fluss mit aufgenommen und aus der formell abgeschlossenen Opern-Arie oder Ensemble-Nummer zur dramatischen Szene bezw. psychologischen Handlung aufgelöst und erweitert. Kistler erweist sich besonders hierin als ein echter und berufener Jünger des von ihm so hoch verehrten Bayreuther Meisters. Denn, sind seine Motive auch nicht alle gleichwertig geraten und sind sie auch nicht sämtlich von so zweifellos sicherer, plastischer Gestaltung wie die Wagner'schen Themen selbst, so sind sie doch von grosser Prägnanz und namentlich durch ihre

Verwebungs-,Durchführungs-,Umkehrungs-,Verkürzungs- und Verlängerungs-Fähigkeit etc., wie der geschehenen Verarbeitung nach, echte Leitmotive, die dem Tonsetzer als solchen zugleich alle Ehre machen. In Sonderheit tritt dieser Vorzug gelungener Anwendung und einer glücklichen Kombination bedeutsamer Motive hervor in den drei Vorspielen und sonstigen Interludien, wie Kistler denn hier ganz im Sinne Wagners schreibt und den neueren, ich möchte sagen (dramatischen) Vorspiel-Stil aus dem FF beherrscht. Die musikalische Einleitung zum 1. Akt und damit zum ganzen Drama ist freilich — ich will nicht sagen: überhaupt zu kurz ausgefallen, sondern vielmehr — im Ganzen zu kurzatmig; aber sie ist doch wieder von genialem Wurfe; vor Allem jedoch ist in dem (übrigens in Konzerten viel gehörten) Vorspiel zum III. Aufzuge jener spezifische Einleitungs-Charakter ganz vorzüglich getroffen und lässt den Meister erkennen.

Einen weiteren Vorzug des „dramatischen“ Komponisten Kistler bildet seine beinah durchweg ganz ausgezeichnete Deklamation. Es ist nicht nur das „Wie er sich räuspert und wie er wohl spuckt“, was er da seinem genialen Vorbilde „glücklich abgeguckt“ hat, sondern es ist tüchtiger Wagner'scher Geist in recht selbständiger Form. Mögen ihm auch hier und dort noch kleine Mängel, oder doch Nachlässigkeiten und Unebenheiten, mit unter gelaufen sein — auf diesem Gebiete können wohl alle Nach-Wagner'schen Kollegen vom „Musikdrama“ bei ihm nur lernen. Einen dritten Ruhmestitel endlich möchten wir in seiner ebenso originellen wie gewählten Harmonik erblicken. Zwar mag zunächst die allzu ausgedehnte Verwertung des Terz-Quart-Sext-Akkordes, namentlich in modulatorischer Hinsicht, gerechter Weise auffallen; auch hätte Kistler mit dem verminderten Sept-Akkord vielleicht etwas sparsamer umgehen können (wobei ich ihm zugleich bemerken

möchte, dass ein gebrochener und in seine Intervalle zerlegter 7° Akkord nicht ohne Weiteres schon eine Gesangsmelodie vorstellt); im Ganzen hat man aber Tappert doch von ganzem Herzen beizustimmen, wenn er in seinem Referat über die Sondershäusener Aufführung des Werkes von unserem Komponisten schreibt: er befinde sich „als Harmoniker immer auf Entdeckungsreisen". Wirklich ist er denn just in dieser Hinsicht nicht der Geringsten einer. Was zuletzt die Melodik als solche betrifft, so ist diese hin und wieder etwas zu dürftig ausgestattet; es kommen da manche Dinge vor, die einem vornehmen, gediegenen Wagnerianer eigentlich nicht mehr unterlaufen sollten, und namentlich gewisse Sechzehntel-Passagenläufe gebärden sich doch allzu konventionell und nichts sagend. Aber vermag das unser Urteil und den günstigen Gesamteindruck etwa dauernd zu trüben? Gewisslich nicht! Es sind eben die Sonnenflecken an der — schönen Sonne.

Auffallender Weise hat man übrigens gelegentlich der ersten und bisher einzigen Bühnenaufführungen des Werkes, im Jahre 1884 zu Sondershausen, fast einstimmig über allzu grosse Länge des zweiten Aktes geklagt. Mir persönlich will es freilich den Eindruck machen, als ob hier eine Schuld mehr bei der Musik als bei der Dichtung zu suchen wäre. Wenigstens darf nicht wohl verhehlt werden, dass der lyrische Schwung in den späteren Szenen zwischen Jutha und Sieghardt weit höher aufschlägt als in denjenigen der Heldin des Drama's mit ihrem Ritter und späteren Erlöser Kunibert, welche dem Sinne des Drama's gemäss doch eigentlich den Vorzug verdienen sollten, im Grunde genommen aber (vgl. das gerade hier leider etwas leere und ausdruckslose Thema, Kl. Ausz. S. 78) sich über ein gewisses Durchschnittsniveau nicht erheben — so weit wenigstens nicht das markante, wie ein düsteres Fatum

über dem Ganzen schwebende, dabei den Hintergrund ab und zu grell beleuchtende (auf einem Orgelpunkt in Dreiklangsfolgen absteigende) Motiv der „wilden mächtigen Burgmaid“ herein spielt (wie Kistler sich denn auch von dem etwas konventionellen Ges-dur-Thema S. 84 ff. keine allzu zündende Wirkung versprechen darf). Wie ganz anders dagegen der Auftritt Jutha's, ihre in Zeichnung, Kolorit, prägnanter Stimmung und charakteristischer Situationsmalerei geradezu meisterhafte Märchen-Episode (Kl. A. S. 108 ff.), das stürmische Auftreten Sieghardts, die von Hörnern getragene reizend-liebliche Erzählung Sieghardts mit dem Motto etwa „Zu Zweien kam ich zur Welt — ein Zwillingsbruder und ich!“ —: wie das stärker und stärker wogt, wie hier die Wellen höher und höher gehen und zu einem dramatischen Crescendo unvergleichlicher Art anschwellen, bis das dräuende Motiv der „wilden Maid“ (s. oben) auch hier wieder störend eingreift und hier gar das ganze Glück zerstört, Liebe jählings in Hass verwandelnd! Wer wird beim Studium dieser 20 Seiten des Klavier-Auszuges ernstlich von einem „Mangel an dramatischem Leben“ sprechen, wer wird von ihnen noch sagen wollen, dass sie arm an musikalischer Handlung seien?

Der Beginn der 5. Szene im dritten Aufzug erinnert allerdings (nicht in Melodie oder Rhythmus, wohl aber im Stil und in der ganzen Anlage) allzu sehr an den Hochzeitsmarsch aus „Lohengrin“; hingegen lässt die 4. Szene und vor Allem der Auftritt Siguns im 1. Aufzuge an origineller Kraft und dramatischer Wirksamkeit nichts zu wünschen übrig; und ebenso ist die Seitens der beiden Mädchen vom Söller aus beobachtete und besprochene Ankunft Kuniberts im letzten Akte ein Kabinetstück von erwartungsvoller, zu einem Ereignis hin drängender Spannung geworden; nicht minder aber auch die entsprechend korrespondierenden Szenen

zwischen Jutha und Kunihild vor dem Beginne des Brautrittes, wo es sich um Jutha's Geliebten handelt, (in denen wir also wieder einem neuen „Parallelismus“ begegnen) etc. etc. Ich würde schliesslich doch kein Ende finden, wollte ich alles Nennenswerte hier einzeln hervor heben: haben wir es ja mit einer ganzen Kette von solchem Nennenswerten zu thun. Die Chöre sind meist wirksam gesetzt und weisen auf ein auch in diesem Genre voll bewährtes Talent. Ungemein schön, wohlgelungen und würdig im Geiste des Ganzen ist hier besonders der harmonische, friedliche Abschluss des Werkes (von S. 201 des Kl. Ausz. an) — eine weihevolle Apostrophe der Kunihild an die Unterwelt, auf welche ihr ein Engelchor mit dem in wohllautende Dreiklangsreine aufgelösten Segensworte: „Erlöst! Erlöst!“ antwortet, uns damit zu allem Ende noch bekräftigend, wie tief in unser Drama ein hohes Ethos eingreift, und wie ernst namentlich das innerlich-psychologische Moment des Entwicklungs- und Läuterungsprozesses an der Heldin von Dichter und Komponist aufgefasst worden ist . . .

Cyrill Kistlers und seines wohlbekannt-unbekannten Dichters Werk muss uns also schon deshalb von Wert und Interesse sein, weil es eines der wenigen beredten Dokumente für das Vorhandensein einer „Wagner-Schule“ genannt werden darf, einer Schule, welche weniger aus Schuljungen sich rekrutiert, die in knechtischer Abhängigkeit auf eine Nachahmung gewisser formaler Mittel und auf ein sklavisches Wiederkäuen bestimmter, einmal fest stehender und mundgerecht gemachter Schemata sich beschränken, als sie vielmehr eine Gefolgschaft von Jüngern und geistigen Anhängern darstellt, welche ihren Beruf vornehmlich dadurch erfüllen, dass sie die wesentlichen Ideen des Meisters in alle Welt hinaus tragen und die geistigen Grundprinzipien seiner Lehre auf anderen, verwandten oder fremden,

Gebieten ihre zeitgemässen reifen Früchte tragen lassen. Und ein solcher, würdiger Jünger der Bayreuther Gefolgschaft ist eben Cyrill Kistler. Dass er vor Allem in den Prinzipien des „Stiles" vortrefflich Bescheid weiss — eine Eigenart, die wir ihm besonders hoch anrechnen, weil eine erhebliche Anzahl der zur Fahne Wagners schwörenden Komponisten und selbst „Wagnerianer strikter Observanz" sich gegen sie verfehlen, wie u. A. der Münchener Komponist Prof. M. E. Sachs (dessen Oper „Palestrina" eine wahre Stillosigkeit bedeutet und den echten Wagnerianismus geradezu kompromittieren könnte): das zeigt uns schon die erstaunliche Kongruenz zwischen Inhalt (Stoff) und Form in seinem Werke, zwischen der fremden Dichtung des Drama's wiederum und seiner eigenen Musik. In diesem Sinne steckt ungemein viel Stil in der „Kunihild", und das bedeutet ja eben die „Schule", die Wagner in der That „gemacht" hat, was auch Andere darüber flunkern und faseln mögen. Freilich holt der Komponist lange nicht so weit aus wie der Meister in seinen grossen Musikdramen; die Formen der „Kunihild" sind alle kleinere; es geht ein bescheidener, eine Art von familiärem Zug durch das Ganze, so dass sich unsere „Oper" zu R. Wagners „Musikdramen" etwa verhält wie „Sage" zu „Mythos". Aber eben dadurch, dass er von vornherein nicht so weit ausholt und grundsätzlich nicht so sehr in's Grosse geht, wie ein Wagner, bekundet unser Komponist ein feines Stilgefühl; denn dadurch erst wird seine Musik eine der beschränkteren Sphäre der Kunihild-Sage angemessene, und so ist ihre sinfonische wie die dramatische Form zwar echt Wagnerisch geraten, das Format unseres Drama's aber (und das ist überaus wichtig in diesem Zusammenhange!) ein durchaus originelles und eigenartiges dabei geblieben.

Was auch Paul Marsop gegen „neudeutsche Kapell-

meister-Musik" einwenden und über die stehende Formel ihrer Anerkennung in der Presse sagen möge, — bei dem vielen Mittelgut, ja Minderwertigen, das man in den letzten Jahren oft über die Bretter deutscher Opern-Bühnen hat schreiten sehen, erschiene es fürwahr wie eine Schmach, liesse man dieses talentvolle und gediegene Werk zeitgenössischer Produktion unbeachtet bei Seite liegen.*)

*) Man hat es darauf hin in mehreren Städten, auch zu München und zu Würzburg sogar als „Festspiel", wiederholt noch aufgeführt — leider aber haben diese Aufführungen mein günstiges Urteil darüber nicht ganz bestätigen wollen.

Loreley

Text von G. Gurski; Musik von Hans Sommer

(1892)

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn!

Loreley! Bisher schien es fast, als ob die alte Sage immer noch fortwirkte und namentlich an den Opern-Komponisten immer wieder im ernsteten, gefährlichsten Sinne des Wortes sich bewähren sollte. Immer auf's Neue lockte sie schaffende Geister, Dichter, Musiker und Bildner, durch ihren „wundersamen" Sang in ihre Netze; immer und immer wieder gerieten diese Wagehälse dabei in den Strudel des Verderbens — Alle sind sie bisher noch, über dem Lauschen gleichsam auf ihrer Stimme „gewaltige Melodei", in der Flut untergegangen. Um speziell hier von der Musik zu reden: Mendelssohn, Bruch, Naumann und wie sie sonst heissen mögen — welche dieser Opern hätte sich eines dauernden Bühnenerfolges zu erfreuen gehabt?

Angesichts solcher Voraussetzungen — darf man wohl sagen — ist es nicht eben eine Schande, zu den Komponisten der „Loreley" zu gehören; zeugt es doch von ebenso viel Mut als edlem Selbstvertrauen, eine dermalige Bearbeitung dieses Stoffes, der schon so Viele vordem in's Unglück gestürzt, als beherzter „Wagner"-

… wagen. Um so mehr, wer wie Professor Hans Sommer gleich in diesem Erstlingswerk auf dem Gebiete des Musikdrama's mit einem so bedeutenden Können hervor tritt, darf des Beifalles und der freundlichen Aufmerksamkeit aller derer, die um den Ernst der Kunst sich scharen, von vornherein gewiss sein. In der That ist der früher in Braunschweig, seit mehreren Jahren zu Weimar lebende Komponist ein Talent, das allseitige Beachtung und jede nur denkliche Aufmunterung zu seinem hohen und rein künstlerischen Streben gar wohl verdient. Bleibt uns zwar das in Rede stehende Werk wertvoll vielleicht mehr durch das, was es für die Zukunft des Komponisten verspricht, wenn nämlich dieser erst einmal einen ebenbürtigen Textdichter gefunden haben wird, als durch das, was es schon jetzt erfüllt, so gebührt zweifelsohne doch der musikalischen Reife und Ausgestaltung bereits unsere höchste, ungeteilteste Anerkennung.

Also: Hans Sommers Erstlings-Oper „Loreley" ist unter'm 3. Juni nunmehr auch zu Weimar erstmalig in Szene gegangen. Für dieses Weimar war es sozusagen Pflicht- und Ehrensache, sich des interessanten und für die neuere Opernentwicklung immerhin bedeutsamen Werkes ohne Rücksicht auf den äusseren Erfolg anzunehmen; denn einerseits lebt der Komponist, wie gesagt, als liebenswürdiger Gesellschafter seit mehreren Jahren in unserer Goethe-Schiller-Stadt beschaulichem Kreise; anderseits hat es Weimar aus alter, edel-künstlerischer Tradition gottlob doch noch nie nötig gehabt, bei einer Novität zuerst nach der Kasse zu fragen. Um so erfreulicher, wenn — wie hier — das mutige Vorgehen ein schöner Erfolg und ein gutes Gelingen belohnen.

Um es gleich voraus zu schicken: Mit den schwersten theoretischen Bedenken bin ich in die Aufführung gegangen, um schliesslich doch vor der Thatsache einer wirk-

lichen — wennschon in manchen Stücken mehr äusseren, so doch immerhin eindrucksvollen und beachtenswerten Bühnenwirkung zu stehen. Es liegt darin zum Mindesten ein Problem, das eingehender studiert sein will, und über das man nicht mit einem einfachen Kopfschütteln lediglich hinweg gehen kann. — Schon im vorigen Jahre, gelegentlich der Erstaufführung des Werkes zu Braunschweig, hat man ja zahlreiche ausführliche Besprechungen des Werkes aus berufensten Federn allenthalben zu lesen bekommen, welche ein abermaliges näheres Eingehen auf diese Oper um so entbehrlicher erscheinen lassen könnten, als ich mich in vielen Punkten gewiss einfach auf sie berufen dürfte. Dennoch haben sich aus Anlass der Weimarer Wiederholung immer noch eine solche Menge neuer Gesichtspunkte ergeben, dass — wenn auch nicht gerade eine „Revision" jenes ersten Urteiles notwendig erscheint — immerhin eine abermalige, weitere Ausführung und zum Teil selbst neue Begründung nicht ganz unangebracht herauskommen möchte — ganz abgesehen noch davon, dass ich mich in einem grundwesentlichen Punkte, mit meiner Beurteilung des Schlusses nämlich, von allen meinen Herren Kollegen der Feder, die bisher das Wort hierzu ergriffen haben, ganz erheblich glaube unterscheiden zu müssen. Ich will es daher versuchen, zur Einführung zunächst diese rein theoretischen, nach Lektüre des Textbuches und aus dem Studium des Klavierauszuges mir entstandenen, Zweifel näher zu kennzeichnen und womöglich auch alsbald zu rechtfertigen.

Indem ich zunächst also dieser Aufgabe mit frischen Kräften mich unterziehe und genauer auf das Werk als Ganzes einzugehen suche, muss ich hier leider gleich eines grundsätzlichen Bedenkens Erwähnung thun, das sich in der Inkongruenz zwischen dem musikalischen Gewande und dem dichterischen Stile unmittelbar der Betrachtung aufdrängt. Das Zusammen-

gehen beider Faktoren, schon im — kleineren — „Formate“ der Grundanlage, haben da z. B. Alexander Ritter und selbst Cyrill Kistler (welch' Letzterer freilich allem Anscheine nach mit seinem Können überhaupt nicht darüber hinaus kommen kann) weit glücklicher getroffen, als dies — zu unserem Bedauern — selbst Hans Sommer mit seinem „Dichter“ noch glücken sollte. Und Ritter hat obendrein das *„punctum saliens“* daran, den dichterischen Teil der musikdramatischen Entwicklung, zum ersten Male richtig hervor gekehrt bezw. einmal so recht aus dem Geiste seines Vorbildes heraus, wie eigenartig er dabei schliesslich auch wieder verfuhr, durchaus sach- und sinngemäss behandelt. Nicht darin zeigt sich nämlich der Letztgenannte als der Schule Wagners ganz besonders zugehörig, dass er seine Texte sich selber dichtete — das haben Andere vor wie nach auch schon gethan, und Sommer kann mit ebenso viel Fug und Recht gegenüber dieser Praxis Wagners eine Stelle aus dessen eigenen Schriften für sich in Anspruch nehmen, wo der Meister ausdrücklich bemerkt (IV, 260): dass die Personalunion von Dichter und Komponist durchaus nicht etwa unbedingt erforderlich, im Gegenteil womöglich besser zu vermeiden sei, da dann der misslichen doppelten Konzeption des Werkes ausgewichen werde und nur mehr eine einmalige kräftige Erwärmung des Komponisten durch den Stoff stattzufinden habe. In ganz gleicher Weise hat überdies der Fall Sporck-Kistler seinerzeit (bei der Oper „Kunihild“) gezeigt, dass eine solche Geistes-„Ehe“ zwischen Beiden zum Wenigsten nicht zu den absoluten Unmöglichkeiten zu gehören braucht. Dies also kann unsere Bedenken gegen den Text nicht ohne Weiteres begründen; wohl aber die eine Thatsache thut es, dass an diesem Textbuche — der Vermerk: „Gedruckt bei R. Wagner in Weimar“ legt uns solche Gedankenverbindung nur allzu nahe — zuletzt

doch nicht der echte R. Wagner, sondern leider nur ein Pseudo-Wagner dichterisch Pate gestanden hat.

Der Textverfasser, Hr. Gustav Gurski, hat sich — wie bekannt — bei der Gestaltung seines Buches an Wolfs beliebte „Lurlei"-Dichtung einigermassen angelehnt. So sehr ich es nun begreife, dass man — nach all den früheren, vergeblichen Versuchen, den Loreley-Stoff zu dramatisieren — in jener epischen Vorlage das willkommene, sozusagen konkretere Gerippe zu einem sinnvollen dramatischen Aufbau begrüssen konnte, so verhängnisvoll sollte doch diese Anknüpfung gerade für unseren Operndichter werden. Namentlich in den Einzelheiten der Dichtung tritt die missliche Nachwirkung solcher Anlehnung nur zu augenfällig zu Tage. Zu den ganz allgemein, bei jeder einfachen Dramatisierung einer epischen Dichtung beobachteten Mängeln — die sich notwendig einstellen müssen, weil hier die breitere psychologische Motivierung, die das Ganze dort oft erst verständlich macht, verloren geht — treten bei Gurski noch besondere, ihm eigentümliche Missgriffe mit hinzu. Der Verfasser des Textbuches zur Sommerschen „Loreley" zeigt sich so stark beeinflusst und abhängig von der gesamten Wolf'schen Vorlage, dass er darüber stellenweise sogar ganz vergisst, dass seinen Zuschauern dieses innere geistige Band, welches die „Lurlei" Wolfs beherrscht und welches er von dort in seiner Phantasie mitbringt, fehlen muss; so dass er ihnen also geistige Sprünge und dramatische Unklarheiten zumutet, welche eben nur die Wolf'sche Dichtung zu einer entsprechend klaren Einheit wieder verbinden könnte. Schon bei Erwin und Ludwig macht sich dies zum Teil recht unangenehm bemerklich; die Rheintochter vollends — altes Weib, Fee, Zauberin, Königin und Nixe zugleich, Kupplerin, Mutter, Buhlerin und Intrigantin in einer Person — erscheint mir gänzlich ungeniessbar

und ist nicht zum Wenigsten wohl schuld daran, wenn Manche behaupten wollten, dass sie diese Oper im Ganzen nicht habe „erwärmen“ können. Dazu kommt aber noch eine wahrhaft unglückliche Hand in der Gruppierung, der Anordnung und dem Aufbau der dramatischen Gesamthandlung selbst. Selten ist mir eine ungeschicktere Akteinteilung bei einer modernen Oper vorgekommen, und ein wahres Glück ist es noch zu nennen, dass diesmal zu Weimar, infolge zwingender, rein technischer Erwägungen, die Verwandlung im 2. Aufzuge zu einem vollen Aktschlusse benutzt und damit die Vorführung des Musikdrama's in vier (statt in drei) Akten erst ermöglicht wurde. Ich sage: ermöglicht. Denn, gingen wir dadurch auch der wertvollen Verwandlungsmusik des 2. Aktes leider verlustig, so lässt sich dem Komponisten zur Einhaltung eines gleichen Verfahrens, bei Aufführungen der Oper auch für die Zukunft, doch nur dringend raten, weil sonst die unglaublich rasche Sinnesverwandlung Ludwigs noch unverständlicher und verletzender wirken dürfte, als sie es ohnehin schon ist. Freilich weiss ich nur zu gut, dass wir auch bei Wagner das Vorbild einer solchen Sinneswandlung („Siegfried“) in einem einzigen Akte schon erlebt und ertragen haben, und Sommer mag das vielleicht sogar als eine Art erstrebenswertes Ideal vorgeschwebt sein. Aber nicht so ganz mit Recht, wie es mich bedünken will. Denn dort tritt das „Wunder“ eines Zaubertrankes mit hinzu, die „Abbreviatur der Wirklichkeit“, deren der Mythus nicht entbehren kann und deren Auftreten im mythischen Gewande mit eben so viel Berechtigung erfolgt, als sie in unserem Rahmen zugleich auch völlig unverständlich bleiben müsste. Und eben das ist es wohl überhaupt, was wir Alle gegen das Ganze — wir mögen uns nun drehen und wenden, wie wir wollen — theoretisch im letzten Grunde noch

vorzubringen hätten; dass es musikalisch gleichsam mit dem Anspruch des „Mythus" vor uns hin tritt, während es doch dichterisch noch ganz und gar in der primitivsten „Sage" stecken geblieben ist. Ein klaffend tiefer, innerer Widerspruch liegt hier noch vor, der hauptsächlich auch meine Eingangs erwähnten Zweifel begründet hat und bei aller augenblicklich guten Bühnenwirkung doch die eigentliche Lebensfähigkeit des Werkes für die spätere Zukunft in Frage stellen möchte. — Um es an einem Gleichnis aus der bildenden Kunst klar zu machen, was ich damit meine: die Loreley-Sage verhält sich zum Mythos etwa wie eine Moritz von Schwind'sche Poesie zu der gewaltigen Philosophie eines Peter von Cornelius. Die Inkongruenz, Konflikt und Defekt entsteht, wo der romantisch-sinnige M. v. Schwind'sche Inhalt im grossen, mythologischen Stile eines Peter v. Cornelius nun vorzutragen gesucht wird. Auf das musikalische Gebiet selber übertragen und auf unser Thema im Besonderen angewandt, liesse sich etwa der Name Lortzing oder auch Weber demjenigen Wagners hier wohl gegenüber stellen: Weber-Lortzing im Wagner'schen Formate und Gewande! Die Sache scheint mir deshalb um so wichtiger, weil es gerade in diesem Punkte für den überzeugten Wagnerianer, als den wir Hans Sommer nach allen seinen bisherigen, musikalischen wie litterarischen, Äusserungen mit Fug und Recht doch auffassen dürfen, grundsätzlich zum Farbebekennen und zur eigentlichsten Bewährung kommen muss. Ist es doch eine ganz merkwürdige Erfahrung, dass fast alle die Nach-Wagner'schen Opernkomponisten, welche in der musikalischen Form doch bis zum spätesten Wagner der „Meistersinger", des „Nibelungen-Ringes" und der kompliziertesten „Tristan"-Harmonik bereits vorgedrungen sind, gerade im dichterischen Teil, in der dramatischen Grundlage das gestellte Problem einer ebenbürtigen „Ehe" zwischen Dichter und Musiker zum

gleichen „Zwecke des Drama's" immer noch nicht genugsam beachten wollen. Im Grunde genommen kommen sie darin selten über „Hans Heiling", „Undine" und dergl. m. hinaus, setzen also da ein, wo Wagner schon angelangt war, als er die „Feen" *) oder (günstigsten Falles) den „Fliegenden Holländer" geschrieben. . . .

Ich glaubte diese vom reinsten, aufrichtigsten Wohlwollen eingegebene Aussprache meiner anfänglichen, auch durch die reale Bühnenaufführung nicht ganz zerstreuten Bedenken dem Werke selbst wie insbesondere meiner persönlichen Freundschaft für den Komponisten schon darum schuldig zu sein, weil dessen hohes künstlerisches Streben, sein vornehm-kräftiges Wollen und reifes, wertvolles Können, wie gesagt, gewiss die höchste Anerkennung verdienen, und allseitigste Zustimmung sich erringen müssen. Ein gediegenes Talent wie dasjenige Sommers ist nicht nur des Beifalles der Besten seiner Zeit würdig, es verdient auch jede erdenkliche Aufmunterung und moralische Unterstützung auf seinem dornenvollen Pfade. Überdies schickte ich auch noch gerne diese Auseinandersetzungen mit Gurski hier voraus, um desto grösseren Nachdruck nunmehr auf einen Vorzug des Textes legen zu können, den die dramatische Lösung der Sommer'schen Oper gerade vor allen früheren musikdramatischen Bearbeitungen der Sage unbedingt voraus hat, und bei dem sich das Lob — wie ich nach der mir mitgeteilten Entstehungsgeschichte des Textbuches zu meiner lebhaftesten Freude höre — indirekt an den Komponisten selber richten darf. Stellen wir dabei vor Allem fest, dass der Loreley-Stoff

*) Gerade daran müssen wir uns um so lebhafter erinnert fühlen, als hier ja auch (wie eben dort in der „Loreley") eine Erstarrung der Fee zum Felsgestein, beziehungsweise umgekehrt deren Entzauberung und Erlösung durch die Kraft des Gesanges, den dichterischen Vorwurf bildet.

für musikdramatische Behandlung erst von dem Augenblick an brauchbar wird, da Lore die Treue, wenn auch nur in einem ganz vereinzelten Fall, als in der Welt wirklich vorhanden anerkennen muss und, statt in „ewiger Rache" zu enden, aus Mitleid lieber sich selbst zum Opfer bringt: — so ist es doch gewiss höchst beachtenswert für uns, dass diese wichtige Wendung, welche bei Sommer überhaupt zum ersten Mal auftritt, nicht vom Textdichter selber herrührt, sondern ihre Ausführung der besonderen Anregung eines „Wagnerianers", Hans von Wolzogens, verdankt. Inwieweit auch mit der Einführung des Heine'schen sogenannten „Volksliedes" und der dazu gehörigen Silcher'schen „Volksweise" gerade von Wagnerianischer Seite ein glücklicher Griff geschehen, wage ich im Augenblicke nicht zu entscheiden; Vielen will es eher das pure Gegenteil eines solchen dünken. Gleichwohl, der Komponist hat mit keckem Wagemute zugegriffen, und es lässt sich immerhin sagen, dass hier die Anknüpfung an Silcher auch einer populäreren Wirkung der Oper zum Mindesten nicht im Wege zu stehen braucht. Aber selbst dem tiefer empfindenden, feiner gebildeten Hörer sagt dieser Schluss doch etwas; denn, indem er die Entstehung des „Volksliedes" aus tiefstem Leide schildert („Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin") — wobei der Fischer Erwin über den dramatischen Vorgang und Zusammenhang hinaus völlig zur mythischen Person, zum „Dichter" an sich geworden ist —, verknüpft sich mit ihm, in seiner konkreten Ausgestaltung, zugleich der tiefere Sinn, dass die schlimmen, Rache waltenden Wirkungen Lore's vom Augenblick ihres Mitleidens an aufhören, und dass von dem Augenblick ihrer eigenen Erstarrung zum Felsen ihr unsterbliches Fortleben in der Sage wie im Liede (jetzt erst: Lore-Ley!) beginnt. Wie ganz anders der Ausgang bei Wolf, dem

modernen Dichter der „Lurlei“: wo denn Lurlei, da sie sich auch Erwin gegenüber durch ihren Schwur zwangvoll gebunden sieht, nun für diesen einen Treuen, den sie gleichfalls drangeben muss, unaufhörlich unzählige Opfer vom Rheine fordert und fortgesetzt herzlos in's Verderben hinab schickt!

Ich weiss nicht, ob meine Leser seiner Zeit von der heftigen litterarischen Fehde Kenntnis gewonnen haben, in die Sommer wegen seines Textbuches zur „Loreley“ mit eben jenem „berühmten“ Herrn Julius Wolf peinlicher Weise geriet, weil dieser den Textdichter der Oper eines Plagiates an seiner epischen Dichtung bezichtigte. Nach meiner Meinung war es seiner Zeit sehr unrecht von Hrn. Gurski, wenn er sich dem Komponisten gegenüber so eigensinnig weigerte, den Namen Wolfs auf sein Textbuch mit zu setzen. Die Anregung durch Wolfs „Lurlei“ lag nun doch einmal vor, und dem Textdichter lässt sich, wie wir gesehen haben, überdies eine starke Anlehnung, zum Teil in wesentlichen Punkten und oft sogar unter wörtlichen Anklängen nachweisen, die nicht immer mit der Lücke unserer Gesetze bezüglich dramatischer Behandlung epischer Stoffe sich rechtfertigen lässt und nicht auf die Freiheit des Dramatikers in Benutzung epischer Vorlagen einfach schon zurück geführt werden kann. Ebenso unklug und reichlich taktlos erscheint aber Wolfs hartnäckiger Protest gegen solches Verfahren; denn, hätte ihn schon jener oben erwähnte Ausgang des Werkes bei Sommer rechtschaffen stutzig machen können und auf einen entschiedenen Unterschied im Sinne selbständiger Bearbeitung und persönlicher Erfassung des Stoffes aufmerksam machen müssen, um so viel mehr hätte er als denkender und gebildeter Litterat nicht übersehen sollen, dass er selber schon unendlich viel Grundelemente, ja ganze Züge der älteren Undinen-,

Melusinen-, Loreley-, Nöck- und Steinernen Jungfrau-Sagen in seine Dichtung mit verwoben hatte, deren sich ja auch kein Dichter, der sich mit ähnlichem Vorwurfe befasst, je wird erwehren können, weil sie bei diesem Thema einfach in der Luft mit herum liegen. Ihretwegen hätte man ihm ganz den selben Vorwurf seiner Zeit ja auch machen dürfen!

Ob nun allerdings die besprochene Schlusswirkung bei Sommer zur Lebensfähigkeit der Oper beitragen wird, vermag ich für den Augenblick nicht zu beurteilen und darf auch billig der Zukunft zur Beantwortung überlassen bleiben. Es mag genug sein, zu sagen: Wir hoffen es! Nur das Eine möchte ich damit fest gestellt haben, dass sie es nach meiner festen Überzeugung gewiss nicht ist, welche den Lebensfaden des Werkes abzuschneiden droht (wie nämlich so sehr Viele glaubten). Nur hat sie mich leider noch nicht mit den anderen (bereits charakterisierten), recht zahlreichen und augenfälligen Fehlern des Textes versöhnen können, und sie wird es denn auch kaum im Stande sein, diese je völlig vergessen zu machen.

War es also schon erfreulich, demjenigen Teile des Textbuches, dem der Komponist innerlich und geistig am nächsten stehen mag, die freudige Anerkennung seiner fein-poetischen Wirkung, wie einer wahrhaft musikdramatischen Tendenz, nicht mehr vorenthalten zu brauchen, so lässt sich vollends von der rein musikalischen Seite des ernsten Werkes nur mit der unverhohlensten und ungeteiltesten Bewunderung hiernach sprechen. Von vornherein musste es ja schon das regste Interesse erwecken, die Sommer'sche Deklamation, in der er sich auf lyrischem Gebiete bereits als Meister erwiesen, in ihrer Verwertung nun auch für das Drama zu studieren; und es ist in der That eine Freude, im Näheren zu verfolgen, wie dasjenige, was als sein Bestes und Eigenstes

dort zur reifen Frucht entwickelt worden, nunmehr hier einmal so recht zum vollen Austrag gelangen darf. Sommer deklamiert die ganze Oper hindurch nicht nur korrekt, sondern auch eindringlich; nicht allein sinngemäss, sondern sogar mustergültig. Es ist der selbständigste und eigenartigste Stil im Sinne eines der deutschen Wortwurzel entstammenden „Sprachgesanges", dem ich seit Wagner bisher begegnet bin, und nur das Herüberbinden von Auftakt-Noten bei Einsätzen und Absätzen droht ihm ein wenig zur Manier zu werden, wovor man unseren Tonsetzer aus guten Gründen doch gerne bewahrt sehen möchte. Aber selbst noch auf dem Gebiete der Instrumentation, der Ausgestaltung des ganzen Orchesterpartes, der Chöre, Ensembles tritt uns Hans Sommer mit einer wahrhaft verblüffenden Reife entgegen, die man nicht genug rühmen kann. Es ist geradezu erstaunlich, bedenkt man dabei, dass dieser Lieder- und Gesangs-Komponist (seines Zeichens) seit seiner Jugend gar nicht mehr instrumentiert hatte und mit dieser Oper als einem Erstlingswerk auf diesem Felde an die Öffentlichkeit nunmehr heraustritt. Seinen musikalischen Akcenten sind grosse dramatische Kraft, seiner Musik im Allgemeinen ein frisch pulsierendes Leben und ausserordentliche Modulationsfähigkeit zu eigen. Besondere Kunst entwickelt er auch in der Gestaltung von Stimmungsübergängen, ganz im Sinne seines Vorbildes Wagner. Nur einige Leitmotive dürften wohl noch ein wenig origineller, etwas weniger „vorbildlich" geraten sein, und Eines fehlt seinem Stile vielleicht noch, zur vollen Grösse: die Steigerungsfähigkeit bis zur höchsten plastischen Einfachheit — um nicht zu sagen Einfalt hin, die Wagner immer da als grandios wirksamen, letzten Trumpf auszuspielen gewusst hat, wo der stärkste, äusserste Grad von Ekstase erreicht war. Noch nie aber habe ich bei einem Nachfolger Wagners jenen

grossen Bogen, jenes breite, weit ausholende und tief veratmende Pathos des Bayreuther Meisters in dem*) Grade zu beobachten geglaubt wie eben hier bei Sommer. Und zeigt er sich von dieser Seite schon durchaus als ein vollgültiger Beherrscher des neueren musikdramatischen Stiles bis in die Einzelheiten der Deklamation hinein, so vollends bei allen rein lyrischen Episoden als vollendeter Meister des Liedes, der er nun einmal ist und bleibt. Ruhepunkte, wie die mannigfachen Szenen und Gesänge Lore's, der unvergleichliche Zwiegesang im 2. Akte, dem die Breite des $^6/_4$-Taktes (für den übrigens Sommer auch sonst eine grosse Vorliebe verrät) ganz ausgezeichnet bekommt, — bilden wahre Perlen der spezifisch Sommer'schen Lyrik. Weniger Gefallen konnte ich an den Nixen-Chören im 2. Akte finden, denen es ein wenig an dem äusseren, rein sinnlichen Klangreize gebricht, an welchen wir mit und seit Wagner bei solchen Anlässen einigermassen doch gewöhnt sind — jedoch mag das im Grunde doch subjektive Empfindung sein; mehr dagegen wieder an den Chören der Wassergeister etc. im 4. Akte, die viel Charakteristisches aufweisen. Mangel an Wechsel und Kontrastierung wird man zum Allermindesten der Oper nicht nachsagen können; vom einfachen Lied und Tanz bis zu den verwickeltsten, reichst bewegten Chören, Aufzügen, Volksszenen, Naturvorgängen hin ist nahezu alles in ihr enthalten. Ja, fast möchte unverbesserlichen „Kritikern" ein wenig der Verdacht aufsteigen, dass hier — wie Wagner einmal sagt — nur wieder die „Absicht des Drama's lediglich herbei gezogen sei, um der Wirksamkeit der Musik Anhalt zu desto unumschränkterer Ausbreitung zu geben", wenn wir nicht wüssten, wie ernst es dem Komponisten Sommer in seinem Ringen gerade um die dramatischen

*) Seither wieder bei R. Strauss: Schluss des „Guntram"!

Ehren ist. Endlich noch eine Frage: Warum wohl ist an Stelle der (in den „Meistersingern“ bereits verwendeten) Walzerform, im 1. Akte gelegentlich des Mailehensfestes, nicht lieber diejenige der „Rheinländer Polka“ zur künstlerischen Verwertung gelangt? Wäre dies nicht etwas Neues, und dabei doch auch im Wagner'schen Geiste (mit Rücksicht auf die rheinische Textgrundlage) sozusagen Sinn- und Stilvolleres gewesen?

Über der Aufführung selbst waltete ein guter, ja überaus günstiger Stern, so dass gewisse, in der Hauptprobe noch allzu nahe liegende Befürchtungen wie mit einem Schlage gleich von Anbeginn an zerstreut waren. Sie war mit einem Worte prächtig und entbehrte auch des äusseren Glanzes durchaus nicht, — was alles bei dieser schwierigen Partitur gar viel besagen will, einer der heikelsten jedenfalls, die seit Wagner überhaupt wieder geschrieben worden sind. Vor Allem gebührt der vorzüglichen, ebenso umsichtigen wie feinsinnigen Regie ein uneingeschränktes Lob. Man muss wissen, unter welchen äusseren Schwierigkeiten und „bösen“ Widrigkeiten eine so hübsche Ausstattung zu Stande kam, um dieses Lob nicht etwa als eine leere Phrase zu empfinden! Aber auch die Chöre und Ensembles waren alle wie aus einem Gusse, und das Orchester vollends zeigte sich von seiner leistungsfähigsten, tüchtigsten Seite, — nicht zu vergessen der vielen obligaten Instrumentalstellen. Es war nicht mehr als billig, dass am Schlusse des Ganzen auch Kapellmeister Richard Strauss mit den Künstlern vor der Rampe erschien, dessen entschiedenem, planvoll durchgreifendem und lebendig befeuerndem Vorgehen wir diese ganz vortreffliche Aufführung vornehmlich danken, und der damit wieder einmal den sprechendsten Beweis sowohl seiner Begabung, als auch seiner charaktervollen Energie geliefert hat. Der Erfolg war ein zweifelloser. Der Beifall liess bereits nach dem 1. Akte nicht auf

sich warten; namentlich aber schlug das herrliche Duett im zweiten durch und riss die Zuhörerschaft zu freudigster Begeisterung bei offener Szene hin, so dass der Komponist, der auch noch am Schlusse des Abends mit den Darstellern und dem Dirigenten wiederholt gerufen wurde, schon beim Abschlusse dieses Aktes vor der Rampe erscheinen musste. Und eine gleich glänzende Aufnahme wie bei der Première am 3. Juni fand die Oper übrigens noch bei ihrer ersten Wiederholung. Das Merkmal jedes echten Kunstwerkes scheint sich auch bei diesem Werke einstellen zu wollen: Es gewinnt ganz entschieden bei öfterem Hören.

Alexander Ritters Opern

(1896)

Die „Einakter“ „Wem die Krone?“ und „Der faule Hans“ hätten zu Weimar recht „guten Erfolg“ gehabt, so lautete im Sommer 1890 die Meldung auswärtiger Fachblätter. Das klang aber doch wirklich etwas zu sehr gehalten — denn stürmischen Beifall fanden sie thatsächlich, noch selbst bei ihrer vierten Wiederholung vom 17. Juni, welcher Aufführung selbst beizuwohnen, mir vergönnt gewesen ist. Keinen Augenblick will ich es nun leugnen, dass ich nachstehend im Wesentlichen ein altes, seinerzeit aus irgend einem Grunde unveröffentlicht gebliebenes Manuskript ausgrabe, das ich damals unmittelbar unter dem frischen Eindrucke dieses realen Bühnenerlebnisses niedergeschrieben hatte. Nicht aus Bequemlichkeit aber geschieht dies, sondern vielmehr aus der reiflichen Erwägung, dass gerade hier das unverfälschte, ungetrübte Urteil eines Augen- und Ohrenzeugen der stilgerechten szenischen Wirkung dieser Werke von besonderem Werte sein muss, und dass die damals sofort auf dem Papier fest gehaltenen persönlichen Eindrücke (die nachstehend nur in einigen wenigen Stücken durch Zusätze aus der geläuterten historischen Überschau unserer Tage zum Besseren ergänzt und vervollständigt werden sollen)

diesen Zweck verhältnismässig am besten, jedenfalls weit wirksamer als alle rein theoretischen Ausführungen über Textbuch und Klavierauszug, erfüllen können.

Es war in seiner Art ein Stück „Stilbildungsschule“ im edelsten Sinne, was sich da in jenen Mai- und Juni-Wochen an der kleinen Weimarer Hofbühne — wie schon so oft früher! — wieder einmal abspielte. Der Komponist, als ergrauter väterlicher Freund des Dirigenten („Onkel Ritter“ wie wir ihn schliesslich Alle nannten) die Proben und Darstellungen selbst überwachend und den gewollten Stil auf alle persönlich übertragend; der Dirigent — kein Anderer als Richard Strauss — zunächst als der Lernende, aber auch als genialer Jünger der neuen produktiven „Wagner-Schule“ gar verständnisvoll Wachsende; alle übrigen Mitwirkenden kongenial Empfindende und Erkennende; das Publikum wiederum, als warm-begeistert Anteil nehmender, freudig im neuen „Gefühlsverständnisse“ mitschaffender Faktor, aus dieser seltenen, echt künstlerischen Wechselwirkung geistig zugleich erhoben und dem idealen Festspiel-Elemente sympathievollen Widerhall beifällig entgegen bringend! Und während Andere vielleicht darüber grämlich die Nase rümpfen mochten, dass hier — wie sie kurzsichtig wähnten — die grossherzogliche Bühne zur blossen „Versuchsstation“ für allerlei „unfruchtbare Experimente“ herab gewürdigt wurde, ward hier eine verständnisinnige, geistig überaus regsame Kunstgemeinde engerer Musikfreunde versammelt, die gerade diese Freistätte edelster Kunstbestrebung inmitten all' der Repertoire-gehetzten deutschen Intendanz- und Industrie-Bühnen hoch zu schätzen wusste und in diesen, den Schöpfer und sein Werk so sehr auszeichnenden, idealen Vorgängen ein verheissungsvoll-segensreiches Kunstleben froh begrüsste, eine in ihrem Rahmen bescheidene, aber zugleich doch bedeutsame und nachhaltige Blüte gewähr-

leistet sehen durfte. Wahrlich, niemand, der mit Herz und Sinn dabei war, konnte ihrer so bald vergessen!

In Alexander Ritter, zumal hinsichtlich seines Berufes als musikalischer Dramatiker, sehen wir einen der ganz Wenigen, welche die Prinzipien der Bayreuther Schule und des Wagner'schen Geistes mit vollem Verständnis und innerlich echter (nicht nur Talmi-) Eigenart in sich aufgenommen und hernach zielbewusst fortgebildet haben. „Einer, der genau weiss, was er will" (wie er selbst einmal über Heinrich Porges, den Münchner Pionier neudeutschen Musik-Fortschrittes, an die „Allg. Mus.-Ztg." geschrieben), ein getreuer Jünger zugleich der meisterlichen Geistesbewegung, welcher — der besonderen Kräfte, aber auch der menschlichen Grenzen seiner eigenen Begabung klar bewusst — niemals höher hinaus wollte, als er selbst von seinem Schöpfer nun einmal veranlagt und berufen war, eben darum aber auch, zuerst von Allen und innerhalb der von Wagner scharf gezogenen Grundlinien des Musikdrama's, an diesem überragenden Grossen noch offen gelassene Möglichkeiten entdeckt und auf seine Weise frei-schöpferisch auch wahrgenommen hat: das war Alexander Ritter, so steht er — ein Kapitel ganz für sich — in der Musikgeschichte. Wo Andere noch zumeist mehr den äusseren Instrumentationsapparat dem Bayreuther Genius der erhabenen Mythen- und Mysteriengestaltung abguckten und vermeinten, es müsse um jeden Preis nun einmal in dem von ihm ausgegebenen „hohen Ton", in seinem grossen, weit ausholenden Bühnenstile hübsch brav weiter geschaffen werden, dabei aber mit Ausnahme allenfalls des veränderten Stoffes und Kolorites hinsichtlich ihrer Texte entweder einen arg missverständlichen Gallimathias, oder günstigen Falles nur die sklavischeste Abhängigkeit vom Urbilde erst verrieten: da war Ritter (neben dem einseitig-dichterisch

veranlagten Grafen Sporck) der Einzige, der auch dichterisch seinen Wagner tief aus dem innersten Kerne heraus erfasst hatte, der die „Festspiele" auch auf einem scheinbar ganz weit abliegenden, schliesslich aber doch nur eben noch unbebauten, Felde mit scharfem Blick erspähte und mit entschiedenster Freiheit des künstlerischen Vermögens zu charaktervoller Gestaltung sich selbst auserkor.

Ganz besonders ist es hier wieder das entsprechend anspruchslosere, dem enger umschriebenen Inhalt angepasste Format (wenn ich so sagen darf) und überhaupt schon die ganz eigentümlich originelle Stoffwahl, welche — als organische Ausflüsse einer durchaus unbeirrten Selbstkritik — an diesem Dichterkomponisten und praktischen Nachfolger Wagners schon von vornherein so sehr wohlthuend uns berühren. Auch eine „Einakter"-Produktion, wenn man so will, als solche aber, im Gegensatze zur italienischen Mode-Invasion, zugleich ein Kunst- und Kultur-„Ziel ‚auf's Innigste zu wünschen"! Ich will damit noch nicht gesagt haben, dass diese Texte nun schon ganz und gar vollendete Meisterwürfe bedeuteten. Namentlich wird an demjenigen zu „Wem die Krone?" dies und das wohl noch für ein „kritisches" Fehlerankreidungs-Bedürfnis zu bemängeln sein, da er rein formell vielleicht ein wenig zu sehr in's Gebiet der erkältenden Allegorie schon abklingt, während der „Faule Hans", von Hause und Natur aus sozusagen, bereits mehr spezifisch-musikalische Substanz mit sich führt und das Typische, ein blutwarm-symbolisch Element, weit glücklicher noch trifft: wo die Idee ohne Rest denn in die konkrete Anschauung auch aufgeht und keine ferner liegende „Absicht" mehr irgend „verstimmen" kann. Auf alle Fälle jedoch — selbst unter dem Gesichtswinkel solch' gelegentlicher Ausstellungen — weisen diese Textdichtungen weit über das bis dahin

Gewohnte hinaus und überragen, was echtes Wagnerisches Erbblut — jenen „ganz besonderen Saft", und nicht Bastardenflüssigkeit — in ihren Adern anlangt, ihre Nachwagner'schen Durchschnittskollegen um Turmeshöhe (die vorher entstandene „Kunihild"-Dichtung und die späteren „Ingwelde", „Guntram", sowie das wieder ganz abseits liegende, eine Wagnerische Spezialität für sich bildende „Hänsel und Gretel"-Märchenspiel allenfalls wohl ausgenommen). Just in der soliden Beschränkung zeigt sich hier der Meister!

Die denkbar einfachsten, volkstümlichsten Handlungen sind da zu eindruckvollen, plastischen Zeitsymbolen verdichtet. Die Mär' von dem „Faulen Hans" (nach einer poetischen Erzählung Felix Dahns) — sie versinnlicht, in dem Titelhelden verkörpert, die erstaunlich gewaltige, so ruhm- und erfolgreiche Erhebung unseres, als ein träger Träumer Jahrzehnte lang verkannten und als Schlafmütze so gern immer verspotteten, im entscheidenden Moment dennoch urkräftig-schlagfertigen „Deutschen Michels", da wo eben die ernste Gefahr dem Lande dräuend sich wirklich einmal naht. „Wem die Krone?" wiederum bildet das allegorische Monumentalgedicht jenes verheissungsvollen „deutschen und sozialen Kaisertums", wie es eben damals, zur Zeit der Entstehung des Werkes, auf den angestammten Thron gelangt war, in den mitleidsvollen Rufen eines jugendlichen, idealgesinnten Monarchen an die Bedrängten nnd Hilfebedürftigen seiner Unterthanen die besten Geister der Nation innig beseelend und anhaltend beschäftigend. Und das alles ist nicht etwa in toten, abgezogenen Begriffen nur entwickelt, sondern ganz frisch und lebendig, mit konkreten Geschehnissen verflochten, in individuellen Gestalten sinnlich einprägsam und zudem dramatisch überaus wirkungsvoll veranschaulicht. Dabei ist auch die Sprache urwüchsig deutsch behandelt, schlicht und innig,

naturwahr und seelenvoll, wie sich's eben trifft; oft derb in den köstlichen Reimen, dann wieder charakteristisch in drastischen Wendungen, aber ohne jede idealistische Verstiegenheit, in einem kernigen Ausdrucke gehalten.

Graf Hartung verstösst seinen Sohn Hans von seinem Herzen, da dieser es niemals für der Mühe wert hält, an den standesgemäss-ritterlichen Spielen seiner sechs Brüder Teil zu nehmen und, dafür lieber, alten Sagen unthätig nachsinnend oder die Natur belauschend, seine Tage dahinträumt. Ja, als Hans auf den Vorhalt seines Vaters hin ehrlich erwidert, dass er nun einmal so geschaffen sei und nicht wider seine Natur könne, lässt dieser ihn zornergrimmt gar wie einen unfreien Knecht, dem Gespötte schwatzhafter Mägde preisgegeben, im Schlosshofe mit Ketten an einen Eichblock fest schmieden. Bald wendet sich indessen Hansens, mit voller Seelenruhe getragenes Geschick. Der rauhe Däne ist mit handfesten Riesen verheerend in's Land eingebrochen, und da die Vasallen diesem Ansturme nicht Stand zu halten vermochten, hat sich die junge, schöne Königin zu Hansens in Treue bewährtem Vater als ihrem letzten Trost und Zufluchtsorte geflüchtet. Als nun selbst hier die feindliche Macht, den Widerstand aller Mannen besiegend, gewaltig andringt, reisst sich der „faule Hans", der bis dahin kein Auge von der in seiner Nähe stehenden edlen Königin verwandt hat, plötzlich mit einem mächtigen Rucke selber von seinen Fesseln los, stürzt sich mit Berserkerwut auf die schon in die Burg seines Vaters einbrechenden Riesen und verübt in diesem seinem *furor teutonicus* „Heldenthaten, wie keinem Andern sie geraten", bis auch die früher schon gewichenen Kämpen wieder gefestigt vorrücken und der Feind unter Zurücklassung wichtiger Gefangener als Geisseln schmachvoll Fersengeld geben muss. Der Graf, gerührt, zieht jetzt seinen

„lieben Hans“ — nunmehr der „höchste Stolz des alten Manns“! — beschämt wieder an sein väterliches Herz; die Königin, beglückt, spricht ihm zu, was sie dem Erretter, da er ihr nur ein Knecht noch schien, bereits zum Lohne verheissen: nämlich ihr halbes Reich; ja, sie giebt sich ihm, da er sie selbst als Preis kecklich fordert, im Herzen frohlockend und jubelnd sogar, persönlich zu eigen. „Der Hans, der kann's!“ Zum Schlusse wendet sich der Held „heiter und leutselig“ zu dem verwundet gefangenen Dänenkönig, der sich langsam zu erholen beginnt:

Aus dieser Lehre zieh' Gewinn,
Halt' diesen Tag dir recht im Sinn,
Und lass es nimmer dich gelüsten,
Dich gegen deutsche Kraft zu brüsten!
Sie ist geduldig, still und träge,
Spät wird ihr Zorn und zögernd rege,
Hat sie sich aber aufgerafft — —

Doch still, du kennst jetzt diese Kraft,
So! Bindet ihm die Stricke los —
Und jetzt, wohlauf: Trompetenstoss!
Herbei, ihr Ritter und Vasallen,
Lasst uns in stolzem Zuge wallen,
Und bei des Sieges Jubeltönen,
Soll meine Königin mich krönen!

Allgemeiner Schlussruf: „Heil deutscher Art — in Reine treu bewahrt!“

In „Wem die Krone?“ bildet den Hauptinhalt die Rückkehr dreier Söhne der greisen Königin Ute. Die betagte Frau hat sie seinerzeit, jeden mit zehntausend Kronen ausgestattet, in die Lande hinaus gesandt, damit einer von ihnen, ihrem Herzen gleich nahe Stehenden durch Ausweis der weisesten Verwendung dieses reichen Goldschatzes sich als des zu erbenden Thrones würdig vor allen seinen Brüdern bewähren und sich des edlen Fürstenkindes, Richildens Liebe, um welche ein edler

Wettstreit unter ihnen entbrannt war, mit persönlichem Werte verdienen solle. Den jüngsten, Heinrich mit Namen, liebte auch die holde Maid. Allein während Konrad für sein Geld im schätzereichen Orient sich kostbaren Schmuck, prunkvolle Zier und höfischen Glanz eingetauscht, Ludwig anderwärts im fremden Lande das mitgenommene Vermögen in unbezwinglich kriegerische Wehr zum Schutz der königlichen Macht gegen alle Not und Gefahr von draussen umgesetzt hat, erweckt gerade „Pechvogel“ Heinz die allergeringsten Hoffnungen — denn all das schöne Geld hat er verthan und nichts, rein gar nichts dafür mit gebracht, so dass ihm die schöne Richildis nicht wenig grollt und beinahe schon alle ihre Liebe versagt. Aber alsbald, bei der feierlichen Rechenschaftsablegung der Drei vor allem Volk und ihrer weisen königlichen Mutter, klärt sich's gar herrlich auf: Heinrich hat sich derweil im heimischen Lande gründlich umgethan und, als Bürgersmann verkleidet im einfachen Kittel, draussen entdeckt, dass der Thron von einem Lügengespinnste umgeben ist, welches die Wahrheit über das Volk und seine Schmerzen nicht mehr bis zu ihm gelangen lässt. Zum ersten Male sah er die Menschen in Elend und Qual, und da riefen tausend Stimmen in ihm: „So hilf doch, rette doch hier! Du darfst das nicht leiden, nicht dulden, dass Menschen darben ohne Verschulden!“ So that er denn einen Griff nach dem andern in den Beutel, je mehr er bei dieser Inkognito-Inspektion zugleich die Beamten des Reiches, die unterstützend doch hätten eingreifen sollen, pflichtvergessen erfinden musste; schliesslich entliess er noch Knappen und Knechte, verkaufte deren Rosse und Waffen, sogar sein eigenes Pferd, um der argen Not zu steuern, und mit seiner letzten Habe, dem Schwert in der Hand, hat er manch' Bedrücktem auch noch sein gutes „Recht“ erstritten. Heute kommt er, nicht um des Reiches

Erbe anzutreten, sondern der geliebten Mutter die Binde vom Aug' zu nehmen:

„Nicht eitel Glück und Wonne
Bescheint in Eurem Reich die Sonne,
Im Gegenteil — es ist ein Graus!
Sieht hier und da noch ganz abscheulich aus!
Und das muss durchaus anders werden,
Giebt's auf dieser schlimmen Erden
Um und um
Noch eine Spur von Christentum!

Mit einem Hymnus auf der „Menschenliebe heilig' Gebot" schliesst er seinen prächtigen Abgesang. „Der soll es sein!" ruft bereits stürmisch-bewegt das Volk, und die alte Königin mit einem ergriffenen:

„Nun mag die Müde sterben geh'n,
Sie hat den neuen Tag geseh'n!"

setzt diesem würdigsten ihrer Söhne mit einer feierlichen Gebärde eigenhändig die Krone auf sein Haupt. Selbst die Brüder, besiegt, huldigen ihm, und Richildis flicht glückstrahlend einen Rosenkranz um des Geliebten Kronenreif. In einem ganz einzigen, von ihrer Stimme geführten Quintett mit Chor: „Rosen sind der Liebe Zeichen" klingt das Ganze überaus weihevoll und erhebend aus. . . .

Ich kann es wohl versichern: das wurde damals als Sinnbild und Ausdruck der Zeit warmherzig verstanden und als gutes deutsches Festspiel nachhaltig genug empfunden wie nur weniges, was als „offizielle" Veranstaltung à la „Willehalm" an irgend einem nationalen Gedenktage mit „teutschem" Phrasenschwall eines bombastisch hohlen Pathos und antikisierendem oder byzantinischem Prologgeklingel auf Bestellung (samt Anwartschaft auf Ordensdekorationen) neuerdings in deutschen Landen leider fabriziert und — *horribile*

dictu! — auch noch sanktioniert zu werden pflegt. Auch hier agierte die „deutsche Volksseele" selbsten leibhaftig und „tiefernst" vor uns, ja fühlte sich sogar im Innersten ihres Wesens belauscht und dichterisch gar sinnig vollauf gewürdigt. Aber merkwürdig — bei all' ihrem heiligen Eifer, namentlich im zweiten Stücke, war sie doch ohne alle Leichenbittermiene auch wieder so unendlich heiter in ihren freundlichen Zügen; wenigstens habe ich das gesamte Theaterpublikum selten so herzhaft-lustig gesehen, niemals so unbändig-fröhlich und durchaus gesund durch alle Ränge des Hauses hindurch — ob hoch, ob niedrig — lachen hören in einer neueren, Nach-Wagner'schen Oper, wie dazumal die Weimarer Zuhörerschaft bei eben jener, von uns wiederholt besuchten Aufführung des „Faulen Hans". Es war die lautere Herzensfreude, nicht mehr nur ein fremdes, oberflächliches „Amüsement" zu nennen. Denn hier war ganz zwanglos die Bühne wieder einmal zum nationalen Feier-Tempel geweiht, das natürliche Unterhaltungsbedürfnis des Volkes veredelt und geläutert, im Anschauen seines besseren Wesens wie seiner reineren Kräfte. Und das bleibt hierbei noch überdies das Bemerkenswerte, dass der Humor, das gemütvoll Witzige eigentlich Ritters vorzüglichste Gabe darstellte. Hier entwickelt er eine urwüchsige Gestaltungskraft, eine keck-realistische Gegenständlichkeit und dann wieder treuherzige Gutmütigkeit, die um so angenehmer hervorstechen muss, je unverbrauchter sie, mit dem vollen Reize des Persönlichen, sich giebt und je seltener wir ihr in neuerer Zeit (den von Ritter unter dem Pseudonym „von W. Ehm" noch verfassten Text zur „Theuerdank"-Oper L. Thuille's, III. Akt etwa ausgenommen auf dem Gebiete des vornehmeren Opern-Genre's begegnen dürfen. Ja, man könnte geradezu sagen, dass sein eigentlichster Beruf in diesem Sinne gewesen sei,

so eine Art Lortzing der „Wagner-Schule“ *in meliorem partem* noch abzugeben, würde nicht doch die verschieden geartete, besondere Stoffwelt von einer solchen Analogie sofort auch wieder ablenken müssen.

Vollends wieder im musikalischen Teile wird dieser Vergleich alsbald zum abscheulich hinkenden; in diesem Punkte liegt weit eher eine gewisse Geistesverwandtschaft vor mit der selbsteigen fein-organisierten, nicht direkt Wagner'schen, aber auch nicht direkt Berlioz'schen, und doch wieder von Beiden ganz ersichtlich beeinflussten, ja sogar wohl stellenweise mit der letzteren noch mehr durchtränkten Schaffensweise eines Peter Cornelius. Was eben diesen musikalischen Teil unserer zwei Opern anlangt, so konnte ich mir lange nicht über das Verhältnis beider Werke zu einander und darüber klar werden, welchem von ihnen nun wirklich — „die Krone“ gebühre; denn sie waren beide damals doch einigermassen neu und in ihrem Sonder-Melos „nicht ganz leicht zu behalten“. Immerhin scheint mir „Wem die Krone“ eigenartiger und selbständiger, „Der faule Hans“ wiederum musikalisch allgemeinverständlicher und leichter zugänglich zu sein — ein Eindruck, der sich namentlich bei späterem nochmaligen Hören der beiden Werke an derselben Stelle deutlich noch befestigte und also denjenigen Kennern — im Gegensatz zu den Fiasko's in Leipzig und Dresden — zuletzt doch Recht gab, welche gleich zu Anfang ihres Erscheinens in „Wem die Krone“ einen künstlerischen, geistig-technischen Fortschritt des „Komponisten“ Ritter bemerkt zu haben vermeinten. (Die Weimarer Intendanz freilich hatte in diesem Meinungsstreite, praktisch schlichtend, in aller Stille ruhig dahin Stellung genommen, dass sie „Wem die Krone“, das spätere Opus, einfach voran stellte; sie hat sich also eine szenisch-dramatische Steigerung für den Abend gemein-

samer Vorführung von diesem wohl nicht erwartet, welche sie sich sonst doch kaum hätte entgehen lassen.) Ein gewisser Mehraufwand an musikalischem Geist und rein technischer Mache dürfte ja bei Alledem für „Wem die Krone“ — im Verhältnis zu dem „Faulen Hans“ besehen — noch immer gerne zuzugeben sein (ich erinnere z. B. nur an die aus dem „Mitleidsmotiv“ gebildete Fuge am Schlusse des interessanten Vorspiels, das — nebenbei bemerkt — bei öfterem Hören durchaus gewinnt). Und eigentümlich ist hier auch noch in Sonderheit die völlig originelle Behandlung (Neu-Verwendung möchte ich es eigentlich schon nennen!) des „Chores“, der als Unisono-Erzähler der Handlungsvorgeschichte zwangslos-frei die erste Exposition zu leisten hat, und hierdurch — wie sich leicht denken lässt — einen völlig neuen Vortragsstil für sich begründet, der manch' herben Kritikerangriff schon zu erfahren hatte, aber in der Herausarbeitung seiner künstlerischen Intentionen denn doch des „Schweisses der Edlen“ nicht so ganz unwert erscheint. Sollte ich beide Werke in Einem zusammenfassend zu charakterisieren haben, mein Urteil vor Allem über beider Instrumentalgewand und Ausdrucksweise auf eine prägnante, kurze Formel bringen müssen, so würde ich wahrscheinlich sagen, dass sich „Wem die Krone“ zum „Faulen Hans“ — *cum grano salis* gesprochen — so etwa wie Berlioz zu Wagner verhalte: ein Verhältnis, das wir ähnlich ja auch schon bei Cornelius, in dem Unterschiede zwischen „Barbier von Bagdad“ und „Gunlöd“, genauer beobachten können. Zum Mindesten dürfte diese Parallele bei „Wem die Krone“ mit Bezug auf eine gewisse, leicht befremdende Sprödigkeit der äusseren musikalischen Faktur zutreffen; der rein sinnliche Klangreiz und die melodische Eingänglichkeit sind im „Faulen Hans“, der im Ganzen auch wohl wärmer

auslädt, ungleich grösser. Stellen aber wie die lange, Ausschlag gebende Erzählung Heinrichs, mit ihrer herrlichen Schlussapostrophe, auch Ludwigs markanter Vortrag von den Schlössern und Burgen mit ihrem charaktervollen Sprachakzente, nicht minder Richildens, ungeachtet seines aparten Refrains doch traut und anheimelnd-deutsch berührendes Klagelied auf den „Brautstand", oder aber der schöne, weiche, duftige Monolog Hansens zur Nachtzeit unter der Linde, sowie der lebendig bewegte Mägdespott, rechtfertigen hier wie dort das günstige Urteil: dass man es da mit zwei Schätzen der zeitgenössischen Opernlitteratur zu thun hat, auf die das schöne Wort Franz Liszts wieder einmal seine vollberechtigte Anwendung findet: „Ähnliches habe ich wohl hin und wieder gehört; Besseres nie!" . . .

Die Weimarer Aufführungen, abermals mit einem Richard Strauss als Dirigenten an der Spitze, so strebsamen und hoch gebildeten Sängern wie Heinrich Zeller und Hans Giessen als Vertretern der beiden männlichen Hauptrollen, Frau Stavenhagen als drollig-anmutiger Richildis, sowie zudem noch ersten Hofopernsängerinnen in den Nebenrollen des übermütigen Mägde-Ensemble's — nun, es lässt sich denken, dass bei sothanem Zusammenwirken viel „Stil", Stil bester, vortrefflichster Art, heraus gekommen ist. Namentlich dem erstgenannten technischen Leiter des Ganzen gebührt noch heute wärmster Dank und alle Anerkennung für diese Ruhmesthat in erhöhtem Grade: ihm, der seine künstlerischen Genossen von der ersten Probe an bis zum Schlusse keinen Augenblick darüber im Zweifel liess, dass es hier die ausserordentliche Linie eines wahrhaftigen „Festspieles" einzuhalten gelte und um die Einholung einer längst fälligen Ehrenschuld gegenüber dem wahrlich nicht mehr jungen Komponisten ernstlichst sich handle. „Wer wird Strauss nun darin nachfolgen?" — so erhob sich damals un-

willkürlich auch die Frage. Nun, es folgte Leipzig und schliesslich auch noch Dresden mit „Wem die Krone?“ Aber nur ganz mechanisch war man nachgefolgt — nicht nur, dass man durch stillose Zusammenkoppelung dieser Oper mit einem völlig heterogenen, Stimmung raubenden fremden Wuste ihr den Weg zum Verständnisse hoffnungslos versperrt hatte, es fehlte auch schon bei ihrer Darstellung selbst ganz offenbar die „besondere“ Sphäre, Rahmen und Charakter eben jenes „Festspiel“-Momentes. Bei festlichen Gedenkanlässen und feierlichen Angelegenheiten unserer Nation zumal müssen diese rein poetisch empfundenen, wahrhaftigen (nicht Pseudo-) Kunstwerke, abwechselnd oder zusammen mit Wagners „Meistersingern“ und Kleists „Hermannsschlacht“ oder dem „Prinzen von Homburg“, fleissig hervor geholt werden: dann werden wir uns wohl auch endlich einmal abgewöhnen, einen so gewaltigen Germanenrecken wie z. B. den Altreichskanzler und Schmieder des Deutschen Reiches, statt mit Eiche, mit Lorbeer nur immer zu umkränzen, und bei einer Kaiser Wilhelms-Feier immer so gottverlassen undeutsch durch eine Klio oder dergleichen Musengewimmel inmitten griechischer Tempelhaine von einer unserem Wesen ganz fremden „Germania“ faseln, statt von „Siegfried, dem Drachentöter“ beredt handeln zu lassen. Wahrlich, „was gut und ächt, wüsst’“ in unseren Zeiten schon bald „Keiner mehr, lebt’s nicht in deutscher Meister Ehr’!“ Alexander Ritters „Wem die Krone?“ und „Fauler Hans“ müssen erst einmal „deutsche Festopern“ werden — „dann bannt ihr gute Geister!“

Hänsel und Gretel

Dichtung von Adelheid Wette geb. Humperdinck; Musik von Engelbert Humperdinck

(1894/7)

„Spät kommt ihr, doch ihr kommt!" Wenn irgendwo, so muss dieses Wort hier zutreffen. Städte zweiter Güte und dritter Grösse: wie Karlsruhe, Darmstadt, Wiesbaden, Mannheim, Regensburg, Augsburg, Nürnberg, Dessau, Altenburg, Strassburg, Kiel und Braunschweig, haben das Werk längst aufgeführt, ja, ausser dem in solchen Dingen stets nachtrottenden Wien ist wohl überhaupt keine grössere deutsche Hauptstadt mehr vorhanden, in der das reizend muntere Märchenspiel zur Zeit noch unbekannt geblieben wäre — jetzt endlich kommt auch Dresden schon an die Reihe. (Mit Schillings' „Ingwelde" wird es wohl wieder ganz ähnlich gehen!) Es ist manchmal unter sothanen Erfahrungen unmöglich, nicht an alte Dinge zu erinnern. So muss heute angesichts der — wie vorauszusehen war — so erfolgreichen Erstaufführung von „Hänsel und Gretel" am K. sächsischen Hoftheater festgestellt werden, dass die Dresdner „Deutsche Wacht" es war, welche nach der bedeutsamen Weimarer Uraufführung des Werkes unter Richard Strauss durch ihren dortigen Korrespondenten die erste günstige und, was mehr heissen will, durchaus richtige Meinung über das Werk verbreitet und somit, als eine der

allerersten unter den deutschen Zeitungen, die seitherige Bewegung für dieses „Märchenspiel“ in der öffentlichen Meinung eingeleitet hat. Seitdem ist so viel schon über das Aufsehen erregende Werk in Tagesblättern und Zeitschriften geredet bezw. geschrieben worden, „dass uns zu thun fast nichts mehr übrig bleibt“. Man kann alles nur immer wieder bestätigen und auf's Neue lediglich bekräftigen, und jedenfalls haben wir heute, nach der wirksamen Dresdner Bühnendarstellung, um die sich alle Faktoren gleich sehr verdient gemacht haben, nicht das Geringste von unserer früheren guten Meinung zurückzunehmen. Der Abend hatte überdies durch persönliche Anwesenheit des Komponisten noch seine besondere Weihe erhalten — wir zählten, nachdem schon der erste Akt durch geschlagen und der zweite mehrmaligen lebhaften Hervorruf der Darsteller, des Komponisten und des Maschinenmeisters gezeitigt hatte, zum Schlusse nochmals nicht weniger als zehn Hervorrufe. . . .

R. Wagner beschreibt einmal gar launig die unvergleichlichen Wirkungen des Weber'schen „Freischützen“ auf das damalige Deutschland. *Mutatis mutandis* wird sich das damals Gesagte später vielleicht auch einmal auf das Humperdinck'sche Spiel anwenden lassen. Man lese gefälligst nach: Bd. I der „Ges. Schr.“ S. 266 — ob sich das nicht wohl folgendermassen umschreiben liesse: „Und in der That, indem er das heimische Volksmärchen verherrlichte, sicherte sich der Künstler beispiellosen Erfolg. In der Bewunderung der Klänge dieses reinen und tiefen Märchenspieles vereinigten sich seine Landsleute vom Norden und vom Süden, von dem Anhänger der unerbittlichen Dramen Ibsens bis zu den Wiener Genussmenschen einer Strauss'schen ‚Fledermaus‘. Es lallte der Universitätsprofessor: ‚Ein Männlein steht im Walde‘; der Polizeidirektor wiederholte: ‚Merkt des Himmels Strafgericht: böse Werke dauern nicht!‘;

während der Hoflakai mit heiserer Stimme ein ‚Suse, liebe Suse, was raschelt im Stroh?‘ sang; ich selbst entsinne mich, als Kind auf einen recht diabolischen Ausdruck in Gebärde und Stimme für den gehörig schauerlichen Vortrag des ‚*Hocus pocus — malus locus*‘ studiert zu haben, und die kleine Welt spielte mit Vorliebe ‚Kuckuck, Erbelschluck!‘ Ja, der preussische Grenadier marschierte nach ‚Knusper, knusper Knäuschen, wer knuspert mir am Häuschen?‘ ... Von Vollmar rief Bebel im Reichstage zu: ‚Brüderchen, komm' tanz' mit mir!‘ — während gleichzeitig der sozialdemokratische Anhang sein ‚Hunger ist der beste Koch‘ dazu johlte und dabei wie Vater Besenbinder — sich gerne betrank. An allen Strassenecken hörte man mit einem Male den Ruf erschallen: ‚Kauft Besen! Gute Feger!‘ Die bösen Antisemiten, die davon häufig Gebrauch machten, fegten damit denn auch kräftig: ‚Griesgram hinaus!‘ — wobei sie ein nicht misszuverstehendes: ‚Griesiges, grämliches Galgengesicht, packe Dich, trolle Dich, schäbiger Wicht!‘ im Chore summten. Graf Caprivi empfahl sich alsbald unter den Rhythmen des Besenrittes auf Nimmerwiedersehen durch den Schornstein; Konservative und Zentrum beteten derweil in streng-gläubiger Haltung, aber wirtschaftlicher Unthätigkeit: ‚Wo die Not am höchsten steigt, Gottes Hilf' die Hand mir reicht!‘; Eugen Richter sang noch gähnend sein ‚Abends will ich schlafen geh'n‘ — während einige Spottvögel Herrn Rickert ‚hänselten‘ mit einem spöttischen: ‚Seht mir doch den Heinrich an, wie der tanzen lernen kann!‘ — und das ganze deutsche Volk tanzte darauf, wie von einem bösen Alp befreit, den lustigen Ringelreihen der wieder entzauberten Kuchenkinder unter dem christlichen ‚Abendsegen‘ mit ‚Glück und Gloria‘. Kurz, die verschiedensten Richtungen des politischen Lebens trafen hier in einem gemeinsamen Brenn-Punkte zusammen:

von einem Ende Deutschlands zum andern wurde ‚Hänsel und Gretel‘ gehört, gesungen und getanzt.“ —

In Wirklichkeit dürfte Humperdinck mit diesem Glückswurf in einer ähnlichen Stellung etwa zur vorauf gegangenen Wagner-Periode sich befinden, wie sie seiner Zeit C. M. v. Weber mit seinem „Schuss in's Schwarze“ zur unmittelbar voraus gehenden grossen Klassiker Epoche eingenommen hat; und in der That ist diese Parallele (die wir damit noch keineswegs bis zu dem mehr hinkenden, als besonders geschmackvollen Vergleiche: „Preziosa“ — „Königskinder“ durchführen möchten), wenn anders man sie erst genauer sich ausdenkt, eine geradezu verblüffende. Man vergegenwärtige sich doch nur folgende Beziehungen: I. 1791 „Zauberflöte“ bis 1805 „Fidelio“ — grosse und geniale, echt deutsche Meisterwerke: darauf 1813 politisch nationale Wiedergeburt des deutschen Volkes und Befreiung vom französischen Joche; 1815—1848 Reaktion — Italianismo, Rossini-Kult; an der Berliner „Hofoper“ der vom Hofe mit seinen Opern protegierte Spontini — hier schlägt der „Freischütz“ ein! II. 1855—68 „Tristan“, „Meistersinger“, „Nibelungen“ — erhaben nationale Genie-Schöpfungen; darauf 1870/71 deutsche Erhebung und politischer Sieg auf allen Linien; seit 1875 Reaktion — Verismo, Mascagnitis; an der Berliner „Hofoper“ die „Leoncavallerie“ mit „Roland von Berlin“ — hier schlägt „Hänsel und Gretel“ ein! Beide Male spähen die Leute aus und warten immer auf eine, der nationalen Wiedergeburt entsprechende, deren Konsequenzen erst noch ziehende „deutsche Kunst“, während sie schon lange unter ihnen selbst erstanden ist, in den erfrischenden Tönen des deutschen Liedes wie einer verjüngten, unmittelbar ergreifenden Volksmelodie! . . .

Aber auch rein musikalisch lässt sich immerhin sehr wohl verstehen, warum das Werk ein so breites

Publikum finden konnte. Dass die Kinder ihre Welt der Phantasien und der Träume, des Frohsinnes und Tanzspieles darin wieder finden und auch die Alten mit den Kindern wieder jung werden, ist noch lange nicht das Wesentliche daran. Das Geheimnis liegt in den Grundelementen der musikalischen Faktur und der thematischen Textur des Ganzen. Die kleinen, harmonisch ganz einfachen und leicht eingänglichen, an Kinder- und Volkslieder wiederholt deutlich anklingenden Motive — das sichert die melodiöse Eindrucksfähigkeit auf ein grosses Laienpublikum, denn darin liegt die durch ihre klare Plastizität gemeinverständliche, zugleich wahrhaft volkstümliche Wirkung dieser Musik; die bewundernswerte und ein tonkünstlerisch hoch entwickeltes (an die Meisterschaft der „Meistersinger“ mehr als einmal gemahnendes) Vermögen klar bekundende polyphon-orchestrale Verwebung eben dieses leichteren Motivmateriales — das ist es, was durch unerschöpflichen Phantasiereichtum und eine immer wieder frische, lebendige Gestaltung auch den Kenner stets von Neuem interessieren muss und selbst ein verwöhnteres Urteil dauernd zu befriedigen vermag. Man sagt fast immer (es ist geradezu eine stehende Redensart in unseren zeitgenössischen Opernreferaten des Durchschnitts-Urteiles geworden): „Der Komponist wandelt natürlich die Spuren Wagners, ohne doch seine Selbständigkeit aufzugeben und sich dabei in blinder Parteigängerschaft zu verlieren.“ Das ist in der Regel sehr fehl geschossen. Gerade darin nämlich, dass einer zunächst ganz seine Eigenart aufgiebt, will sagen: je tiefer und innerlicher sich heute ein Opern-Komponist in das Wagner'sche Ideal versenkt, desto mehr wird er befähigt werden, einen besonderen Weg zu finden; einen, den Wagner zwar in seiner künstlerischen Gesamterscheinung für denjenigen, der sich ernster mit ihm befasst und genauer zusieht,

gewiesen, aber doch Kraft seiner individuellen grossen Eigenart noch nicht selber beschritten hat. Auf dem Wege der Wiedergeburt des deutschen Urmythos, wie ihn Wagner beschritten, liegt mit unfehlbarer, logisch und psychologisch geradewegs zwingender Notwendigkeit als natürlichste Folge auch die Wiedergeburt des deutschen Märchens. Auf dieser Linie, nicht aber auf der des „kommandierten" Roland von Berlin (denn — um mit Frau Wette hier zu reden — „was nutzt der Kommandör, fehlt euch im Topf die Zubehör?") dürfte sich also zugleich der wahrhaftige, sichere Fortschritt und die organische Entwicklung des deutschen Musikdrama's überhaupt bewegen. So fand Engelbert Humperdinck eben seinen Weg, das seinem Wesen und seiner Natur unmittelbar Gemässe, nur als treuer Schüler und überzeugungssicherer Jünger des Bayreuther Meisters; und so werden diese „Hänsel und Gretel" in der That — neben Schillings „Ingwelde" oder Strauss' „Guntram" — eines der sichersten und beredtesten Zeugnisse von dem Vorhandensein einer kräftig treibenden, produktiv wirksamen „Wagner-Schule" bleiben: das besteht als der Kernpunkt ihrer völlig neuen Erscheinung. Zum Wagner'schen „Musikdrama" grossen Stiles nimmt das Humperdinck'sche „Märchenspiel" als Ganzes daher auch sehr stilvoll genau die selbe Stellung ein, wie etwa das Märchen vom Dornröschen zum Brünnhilden-Mythos. Ich kann wenigstens nicht finden, dass — wie man wohl gesagt hat — die Musik im Gegensatz zu ihrem Stoffe sich allzu anspruchsvoll, unangemessen in's Grossartige strebend, gebärde. Nur bei dem den Hexenritt charakterisierenden Vorspiele zum II. Akt wollte mir vorübergehend ein allzu hoch trabender Anklang (wie an den „Walküren-Ritt") den Eindruck des „Schiessens nach Spatzen mit Kanonenkugeln" gelegentlich erwecken, wogegen mir gerade die Trompeten- und Posaunenfüllungen der Engels-

Pantomime, die ich gelegentlich ihrer rein musikalischen ersten Wiedergabe (durch Siegfried Wagner 1893 zu Leipzig) noch als inkongruent bezeichnen zu sollen glaubte, jetzt, bei szenischer Ausführung, gerade als das entsprechend Feierliche und Erhabene erschienen. Im Gegenteil, weit eher durfte man seine helle, kindische Freude haben an dem skrupellos frischen Zugreifen des Komponisten und dem gesunden Vermeiden jeder „qualvollen Wahl“ selbst bei den einfachsten, simpelsten Motiven, die samt und sonders in diesem Werke ein Landen bei der Natur nach der vielfach seelenkranken „Tristan“-Harmonik unserer Wagner-Epigonen bedeuten. Namentlich der häufige, beherzt-kräftige Auftakt aus der Quarte nach oben charakterisiert den bejahenden Kinderfrohsinn bei unserem Tonmeister in anschaulichster Weise, und ebenso erfrischend wirkt es, seine Musik (bei sonst durchaus korrekter deutscher Deklamation) ohne viel Federlesens für ihren Stoff eben lustig wieder Wortwiederholungen anwenden und in „Duette“ unbedenklich einmünden zu sehen. Man vergleiche zudem das reizende Tanzliedchen „Mit den Füsschen tapp, tapp, tapp“ etc. mit dem Mascagni'schen Fuhrknechtslied: „Meine Rösslein eilen schnell“ — sprachlich, dichterisch und musikalisch! — und man wird den Unterschied zwischen dieser und jener Kunst hoffentlich sehr bald begreifen. Das, dieses tanzend anmutige „Alles geht am Schnürchen“, war's ja eben just auch, was schon vordem an Smetana so sehr entzückt und geradezu wie Erquickung berührt hatte.

Freilich, das lässt sich auch zugleich hier sagen: Das Werk hätte heute noch nicht die Runde auf unseren deutschen Bühnen gemacht, wenn nicht einige nähere Freunde seines Schöpfers, die an seinen Stern fest glaubten, sich seiner mit Erstaufführungen angenommen hätten. So allein nur kamen die einschlagenden Aufführungen von Weimar, München und Karlsruhe zunächst

zu Stande; ohne sie würde die Partitur wohl noch heute, ungelesen oder mit höflich dankender Ablehnung zurückgeschickt, im Staube der Vergessenheit schlummern. Denn, Hand auf's Herz: Welcher von unseren modernen Dirigenten und blasierten Intendanzräten getraute sich, von sich selber zu beschwören, dass er die Partitur, ohne jenen äusseren Erfolg als ermutigenden Vorgänger, aufmerksam durchgesehen und sich ihrer nach den toten Schriftzeichen allein wohl schon angenommen hätte? „Er trete vor!" Das Wahrscheinlichere wird ganz gewiss dies sein, dass er das Buch schon beim dritten oder vierten „Trallerallala" oder „Hopsasa" mit einem entrüsteten „Elende Kinderei! Und so etwas wagt man heutzutage einer Hofbühne einzusenden!" auf Nimmerwiederlesen zugeklappt hätte. Ein Heil! aber dem Lande und dem Volke, bei dem derartige tiefe Kindereien doch noch „heimisch" sind! Und darum möchten wir unserseits an dieserStelle ausdrücklich nicht unterlassen, Herrn Hofrat Schuch mit Bezug auf die Temponahme dieses Werkes das bekannte, ernste und gewichtige Wort zuzurufen: „Es sei denn, ihr werdet wie die Kinder, so könnet ihr in's Himmelreich nicht eingehen!" „Hänsel und Gretel" sind halt doch kein „Falstaff" — noch mehr „Ausatmen", weniger „Hatz" wird also entschieden angebracht sein. Also nicht etwa eine „geschlagene" Viertelstunde früher nach Hause kommen wollen, wenn ich höflichst bitten darf! So etwas, wie ein „deutscher Abendsegen", muss nun einmal Atem haben, und die Welt eines sinnigen Kindertraums will sich eben hübsch ausleben.

Das erste und wichtigste Ergebnis des so eigenartigen Werkchens für den heutigen Stand unserer Kultur ist vor Allem dies, dass der deutsche (Brüder Grimm'sche) „Märchen- und Hausschatz" — entgegen einer von Berlin aus versuchten öden „Versittlichung" dieses

köstlichen Volksgutes — damit gerade zur rechten Zeit wieder zu seinen vollen Ehren gekommen ist. Vielleicht liesse sich noch mancher Einzelschatz aus ihm heben, gar manche Perle aus ihm noch fassen, wenn nur das rechte Kinder-Gemüt auch sich seiner bemächtigte. Allerdings ist es hier bei der Umformung in ein dramatisches Märchenspiel nicht ohne mancherlei, meist auf den Unterschied des Dramatischen und Epischen zurück zu führende, Abweichungen hergegangen, und die, einen ziemlich breiten Raum einnehmende, Dramatisierung der Hexenszene scheint dadurch sogar — nach der übereinstimmenden Empfindung aller bisherigen Beurteiler — zur Achillesferse des Werkes leider geworden zu sein. Dass Dichter und Komponist im Gegensatze zum Schrecklichen und Gruseligen im Märchen dieser Figur hier einen burlesken Charakter aufgeprägt haben, findet vielleicht seine Rechtfertigung in jenem Optimismus, der durch alle Märchen, auch ihre handelnden Gestalten in keinem Augenblick verlassend, geht: dass das Gute zuletzt doch siegen, das Licht die Nacht durchdringen und der gesunde Witz aus der Schlappe schon wieder heraus helfen werde. Dass ferner auf das Besenreiten besonderer Nachdruck gelegt wird, hat ersichtlich tiefere poetische Bedeutung und ja wohl einen beabsichtigten inneren Zusammenhang damit, dass es gerade Besenbinders-Kinder sind, denen dergleichen begegnet. Aber doch ist etwas Ungewohntes, zu Breites und behaglich Ausmalendes, sozusagen Selbstgefälliges, in der dramatischen Ausführung zurück geblieben, das sich weder der Erwachsene noch das Kind so ganz assimilieren kann. Dafür aber hat das dramatische Spiel nun wieder etwas Bedeutsames als idealen Mittelpunkt, das man im Märchen selbst vergeblich suchen würde, das aber so sehr doch wieder aus dem Geiste dieses Märchens heraus innig empfunden und sinnvoll nachgedichtet ist,

dass man sich nur wundern muss, wie noch niemand bisher auf dergleichen hat kommen können: ich meine den ganz unvergleichlich herrlichen „Abendsegen" mit den vierzehn Engeln. Der ganze Zauber deutscher, tiefinnerer Gemütswelt kommt über uns, wenn wir die beiden Kleinen die Worte sagen hören: „Sandmännlein war da! Lass' uns den Abendsegen beten!" Gott sei Lob und Dank, endlich — nach langer Irrfahrt und Wirrsal wieder einmal ein Werk, in dem dasjenige, was wir mit Stolz die Ideale christlich-deutscher Nation nennen dürfen, zum Ausdruck und Bekenntnis kommt! Ein ganzes Schock italienischer Verismo-Opern wiegt uns diese Thatsache ja allein schon auf.

Über die vortreffliche Aufführung im Besonderen nur ganz Weniges. Szenisch liesse sich wohl ausstellen, dass das Lebkuchenhaus nicht gleich zu Anfang im 3. Bilde schon von ferne sichtbar und dass es nicht lieber nach echt Nürnberger Lebkuchen-Art dunkelbraun angestrichen war, was wahrscheinlich einen glaubwürdigeren Eindruck gemacht hätte. Auch bezüglich des Arrangements der Himmelsleiter gingen die Meinungen der Kenner, welche das Werk anderen Ortes schon gesehen hatten, arg auseinander. Die Einen wünschten (nach Weimarer Muster) Lilien für sämtliche Engel und die Verwandlung in eine völlig exotische Blumen-Umgebung; Andere wieder, welche eben von Dessau kamen, wo Frau Wagner unlängst bekanntlich höchsteigen die Inszenierung geleitet hatte: altertümliche Musikinstrumente für die Engelschar, wie sie Hans Thoma auf dem Titelblatte des Klav.-Auszuges abgebildet hat, und eine Anordnung mehr nach altniederländischen Meisterbildern. Ich habe nun keine dieser beiden Darstellungen bisher gesehen, könnte aber auch nicht eben sagen, dass mir — nachdem ich nur erst einmal den entschiedenen Eindruck gewonnen hatte, dass hier nicht „Ballett getanzt", sondern

„Pantomime aufgeführt“ werde — etwas Bedeutsames abgegangen wäre, oder irgend etwas an der Dresdner Wiedergabe ernstlich mich gestört hätte. Im Gegenteil, ich fand sogar, dass man auch da von Bayreuth ganz im Allgemeinen mittlerweile doch recht viel gelernt hat. Ob aber für die Charakteristik der Hexenszenen nicht doch die Dessauer Regie-Anweisungen Frau Wagners von Nutzen wären und die Absicht der beiden Autoren noch klarer heraus stellen könnten, obwohl sich gegen sie manche kritische Stimme der Presswelt wieder so heftig spreizt, als ob damit ein kapitales Verbrechen begangen wäre — das ist doch noch gar sehr die Frage. Allein nicht diese, sondern eine Frage an die Autoren selber drängt sich mir hierbei ganz unwillkürlich noch auf. In dem Grimm'schen Märchen, das dem Drama zu Grunde liegt, heisst es nämlich so lustig am Ende: „Die Geschichte habe ich von einer kleinen Maus, und wer sie fängt, darf sich eine grosse, grosse Pelzkappe daraus machen!“ Warum wohl haben die Verfasser dieses reizende Motivchen nicht ihrerseits noch ausgebeutet und dem sinnigen Spiele nicht einen anderen, in Sachs'scher Manier derartig epilogisiererden, treuherzigen Abschluss gegeben? Das wäre fürwahr ein drolliges Ende, in seiner Art ebenso urdeutsch empfunden, durchaus nur im Stile des „Märchens“ gehalten und zumal seit dem Hans Sachs-Jubiläum, Holger Drachmanns „Es war einmal“ oder selbst dem „Bajazzo“-Ausgang sogar höchst „zeitgemäss“ gewesen — mit wenig Worten hätte es den ganzen Opernaufwand und Theaterzauber zuletzt rasch wieder ausdrücklichst in ein luftig Märchengespinst vor der lebendigen Kinderphantasie nun aufgelöst! —

Ich komme zum Schlusse. Es war im Sommer 1890, als ich mit Eng. Humperdinck zufällig in Weimar zusammen traf und mit ihm der Erstaufführung des von

ihm so reizvoll bearbeiteten „Ehernen Pferdes" von Auber anwohnte, über welche ich an ein Wiener Fachblatt damals zu berichten hatte. Tags darauf fuhren wir noch eine Strecke zusammen auf der Thüringer Eisenbahn, und hier war es, wo er — mich mit Nachdruck auf das Büchlein aufmerksam machend — den bei Reclam eben erschienenen „Rückblick auf das Jahr 2000" aus der Tasche zog. Damals war er noch nicht der viel gepriesene Schöpfer von „Hänsel und Gretel". Aber heute: Humperdincks „Märchenspiel" und Bellamy's „Zukunftsstaat" — sollte Meister Humperdinck nicht doch das bessere Teil ergriffen haben?

Und wieder, nach mehreren Jahren, sah und hörte ich das reizvolle, allerliebste „Märchenspiel". Freilich, zu Anfang sass ich da in meinem Fauteuil mit der entschiedensten Empfindung, dass die Vorführung des Werkes, wie anderwärts, auch hier zu Lande, doch schon ziemlich herunter gekommen sei; und ich konnte mich des Eindruckes nicht ganz erwehren, dass die dramatische Deutlichkeit, statt mit der Zeit besser zu werden, durch das viele Abspielen der Oper zum Mindesten nicht gewonnen habe. Aber schon gar bald war dieses Gefühl doch wieder überwunden, und das Ganze übte seinen alten, intensiven Zauber, just wie ehedem, wiederum auf mich aus. Je tiefer wir mit den Kindern in den Wald der Romantik und des Märchenspukes eindrangen, desto stärker war die bekannte, heimlich-vertraute Wirkung auf Phantasie und Gemüt auch an uns zu erproben. Und als dann vollends hinter der alten, hässlichen Waldhexe die schwere Ofenklappe zufiel, da fühlten Manche wohl mit uns, dass hier sogar eine künstlerische Aufgabe — gelöst war, die wir im Hinblick auf ihre scheinbar widerstrebende Unausführbarkeit als eine Art von Über- und Missgriff des Geschmackes —

gestehen wir es nur ganz offen! — Meister Humperdinck im Grunde unseres Herzens von Anbeginn an doch immer so einigermassen verübelt hatten. Und das Zauberwort? Frl. Charlotte Huhn als „Waldhexe"!

Schon ihr erstes Auftreten (nach der Verwandlung im 3. Akte) erregte durch das charakteristisch verwegene Kostüm und die vorzügliche Maske die allgemeinste Sensation im Zuschauerraum — und je weiter nun die Handlung fortschritt, desto mächtiger wurde man auch in den dämonischen Bannkreis dieser überragend-individuellen Gestaltung mit hinein gezogen. Das war selbst für die „Alten" stellenweise so recht zum Gruseln — ganz und gar nicht mehr nur die „Burleske", und es ging hier ganz ebenso, wie mit der Mime-Verkörperung im Wagner'schen „Siegfried" es von jeher gegangen: so lange das Hässliche vom Darsteller nicht beherzt bis zum äussersten Punkte verfolgt und energisch als solches mit dem „Wagner" auch gewagt wird, kann eine glaubwürdige Leistung, eine kongeniale Wahrnehmung der Intentionen des Dichters und Komponisten nicht gut erzielt werden. Die meisten Vertreterinnen dieses scheinbar so undankbaren Faches fassen die betreffende Partie entweder mehr unter „Selbstverleugnung", allzu zimperlich an, oder geradewegs läppisch nach der ausschliesslich komischen Seite hin auf; oder aber, wenn sie schon mutig in's Hässliche herein gehen, dann versäumen sie so leicht noch das geniale — ich möchte fast sagen: dionysisch-diabolische Element an jener so heiklen Rolle. Hielt nun freilich mit solcher durchgreifenden Schärfe der mimischen Charakteristik hier leider nicht völlig gleichen Schritt auch der gesangliche Teil (der überhaupt im vorliegenden Fall der Stimmlage erhebliche, schon mehr physische als rein technische Schwierigkeiten zu bereiten schien), so blieb das Ganze in seinem durchaus „persönlichen"

Impuls und der bewundernswürdig realistischen Ausfeilung jener „unheimlichen“ Figur in echt künstlerischem Geiste doch so entschieden überzeugend, dass der Schöpfer des Werkes selbst wohl sehr zufrieden zu solcher verständnisvollen und hinreissenden Wiedergabe seinen Beifall genickt hätte. Ja, der groteske, tolle Besenritt hat wohl noch nie diese packende Stimmung der Hexenmusik gehabt und wohl kaum schon anderswo auf offener Szene solch' spontanen Applaus, wie diesmal, davon getragen. „Dem Verdienste seine Kronen“ — zumal, wenn es sich, wie hier, auch noch selbstlos in den Dienst kollegialen Gemeinsinnes gestellt hat und von ihm die Goethe'sche Forderung als erfüllt gelten darf: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!“ *) Wer daran bis heute noch gezweifelt haben sollte, dass sich die Dresdner Hofbühne in der Künstlerin und Sängerin Charlotte Huhn eine durch und durch vornehm denkende Natur von hochherziger Gesinnung gewonnen hat, dem mussten hierbei, oder vielmehr schon bei der ersten Nachricht von ihrer bereitwilligen Übernahme der Rolle, diese Zweifel schwinden. Desto schnöder also, wenn dieses *lady-like* Verhalten dem wahrlich nicht unverdienten „Hoftheatersingechor“ trotzdem noch — sieben leere Parquetreihen und eine Anzahl recht bedenklich hohler Logen eingetragen hatte! Wie kann man aber auch solche Benefizvorstellungen in die Sommers-, statt in die Weihnachtszeit verweisen?! . . .

„Dem Verdienste seine Kronen!“ Auch Engelbert Humperdinck kann der Lorbeerkranz für dieses herrliche Meisterwerk an Melodieenfülle, gemütvoller Herzlichkeit und harmonisch-ästhetischer Abrundung

*) „Zum Besten des Pensionsfonds für die Mitglieder des Hoftheater-Singechors“ mit Frl. Charlotte Huhn zum ersten Male als „Knusperhexe“ . . . so stand an jenem Abend auf dem Theaterzettel zu lesen.

(ich erinnere nur daran, wie der grosse, unvergesslich schöne „Abendsegen“ das Ganze bedeutsam einleitet, in der Mitte sich ausbreitet und zum Schlusse wieder bekräftigend ausklingt) nicht oft genug auf's anspruchslos-bescheidene Haupt gedrückt werden. Eben dieses prächtige und ganz unvergleichliche Motiv (des „Abendsegens“) ist und bleibt eine geradezu köstliche Eingebung — mag der Komponist sich sonst auch mitunter in seiner musikalischen Ausdrucksform an andere Vorbilder angelehnt haben. Und es ist immer wieder ein besonderer, reicher „Segen“ ganz für sich, dass dieses ideale, klassische Werk in unserer Zeit geschrieben, unserem deutschen Volke geschenkt wurde. Seien die Einwürfe ob der stellenweise wohl etwas unkindlich-massigen Polyphonie und der mitunter schon ganz hoch gehenden Wogen der Chromatik mit ihrer, die Singstimme oft zudeckenden, modernen Instrumentation — seien sie auch für da und dort berechtigt, sie sind doch alle nachgerade schon trivial und abgethan; selbst wenn man sie unbedingt rückhaltlos teilen wollte, man könnte Humperdinck darob, angesichts solch' hoher Verdienste wie z. B. des oben gemeinten, gewiss nicht ernstlich gram mehr werden. Was sein Werk immerdar so unendlich liebenswürdig und — ja, hier ist das Wort ganz an seinem Platze! — so unsäglich deutsch im engsten, trautesten Heimatssinne macht, es ist die ergreifende Thatsache: dass es aus dem Hausgeiste der deutschen Familie — wie der „Abendsegen“ aus spezifisch evangelischer Religionsübung — organisch heraus gewachsen ist, und dass endlich wieder einmal Einer den Mut gehabt hat, diese kindliche Volksseele selber zum Reden, germanisches Wesen unverfälscht zu reinem Erklingen, Leid und Freud aus seinem eigenen trauten „Puppenheim“ in poetischer Verklärung zu wahrem, teils kernig heiterem, teils wahrhaft innigem Ausdrucke zu bringen.

Wahrlich, gegenüber diesem reizvollen „Märchenspiel“ von „Hänsel und Gretel“ bedeutet eine Ballettfarce wie der neueste Heuberger-Léon'sche „Struwelpeter“ genau dieselbe undeutsche Karikatur, wie sich schon ehedem der Goldmark'sche „Merlin“ als missverstandenes Zerrbild des Wagner'schen „Parsifal“ unserem unbestechlichen Empfinden dargestellt hatte. Wie hier dem „reinen Thoren“ und göttlichen Erlöser der „Teufelssohn“ als Zauberer gegenüber stand, so tritt dort, beim „Struwelpeter“, absurder Höllenspuk und burlesker Satansspektakel dem idealen Engelreich und seiner hellen, azurblauen Himmelssphäre (in „Hänsel und Gretel“) albern genug entgegen. Und nun gar erst vom „Heimchen am Herd“ eines Goldmark nicht zu reden!

Auch das ist wohl noch als ein ganz einzigartiger Vorzug an unserer Humperdinck-Wette'schen Schöpfung zu rühmen, und es bedeutet sogar die bemerkenswerte Wiedergewinnung einer Kultur-Einheit und Seelenharmonie menschlichen Grundwesens: Eltern wie Kinder, alle unblasierten Altersstufen ohne Ausnahme, erfreuen und erheben sich gleicher Weise und zu gleicher Zeit an dem schönen Wunderwerke und strömen, im gleichen, herzlichen Gefühle einer phantasievollen Anteilnahme, froh in hellen Scharen heute zu ihm herbei. Ein echtes „Singespiel“, zwingt es durch (Rede) Gesang, Darstellung und Tanz — vom einfachen Volks-Tanzliede bis zur grossen, ausgedehnten „Pantomime“ — wie in den Urzeiten des Menschenseins, da der Kulturträger noch kein in seiner Totalität, will sagen in seinem organischen Naturkern, gespaltenes Wesen war, diesen zu einer zwanglosen, von Herzen einfältigen Einheit wieder zusammen. Solche Dreiheit aber, von Fühlen, Denken und Handeln: sie ergiebt erst den ganzen, vollen, wahren, gesunden und auch — glücklichen Menschen. Das vor Allem wollten wir hier gesagt haben.

Der Evangelimann

„Musikalisches Schauspiel" in zwei Abteilungen und drei Aufzügen; Dichtung und Musik von Wilhelm Kienzl.

(1896)

„Selig sind, die Verfolgung leiden
Um der Gerechtigkeit willen,
Denn ihrer ist das Himmelreich!"

— diese Verse, aus dem die „Mode" wieder „bindenden", idealen Geiste der Musik heraus an die christliche „Menschheit" gerichtet: könnten sie nicht eine gar eindringliche, bedeutsame Mahnung sein in einer Zeit, da es zur Anschauung massgebender Kreise, ja, zum guten Tone sogar gehört, seinen Widersacher im Zweikampfe gelegentlich nach einem Ehrenkodex niederzuschiessen, welcher an grauer Mittelalterlichkeit den dunklen Hexenprozessen und alten Inquisitionstorturen nichts nachzugeben scheint? Wie man sich im Besonderen zu einem solchen Rufe stellen wird, das wird zuletzt ja immer auf den „persönlichen" Standpunkt eines jeden Einzelnen und den subjektiven Glauben an die ehrliche Meinung des Rufers ankommen müssen; ob man die Mahnung hören oder als Stimme eines „Predigers in der Wüste" fruchtlos verhallen lassen will, stets davon abhängen, ob man die zweite Abteilung dieses merkwürdigen „musikalischen Schauspiels" in solchem Sinne

auffassen mag oder aber von vornherein der Ansicht ist, dass heut zu Tage mit dem Christentum etwas zu sehr spazieren gegangen und zu wenig innerlich mit seiner gemütsbildenden, die Sitten reinigenden und den Geist zum Ideal erziehenden Kraft sich befasst wird. Ist doch schliesslich auch nicht zu verkennen, dass auf dem Acker der Wagnerianischen Kulturbebauung nachgerade die Zahl der Komponisten Legion geworden ist, die als „Erlösungs“-Dramatiker nicht nur das Erlösungsmotiv, aus dem natürlichen Bedürfnisse nach Neuem, zu den unmöglichsten Varianten schon zugespitzt haben, sondern auch ihr dramaturgisches Vermögen zur versöhnenden „Lösung“ eines Handlungskonflikts häufig mit dem billigen Schusterfleck einer höchst zweifelswürdigen „Erlösung“ recht äusserlich nur zu überkleben wissen. Mit Worten lässt sich trefflich streiten, mit Worten ein System bereiten, an Worte lässt sich trefflich glauben, von einem Wort kein Jota rauben — und so hat der noch wenig definierte Begriff „Seelendrama“ in neuerer Zeit eine nahezu unheimliche Ausdehnung schon gewonnen; denn eben, wo Begriffe fehlen — da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.

Gehen wir gerade und ehrlich gleich auf den eigentlichen Brennpunkt in unserer Frage los: Man empfängt aus dem Werke in der That Wirkungen, denen man sich bei vorurteilsloser und gewissenhafter Prüfung seiner Gefühle nicht wird verschliessen können; aber es sträubt sich doch wiederholt ein Etwas in uns, sie als solche, genauer gesprochen: als ästhetische, für voll anzuerkennen. Kurz und deutlich gesprochen — die Formel muss lauten: Ist die Neuheit sittlich ergreifend, oder aber nur stofflich packend — rührend oder doch nur rührselig? *That is the question!* Auf Rührung ist es ja ganz ohne Zweifel zuletzt hier abgesehen; denn eine tragisch-erhabene Katharsis liegt meilenfern von diesem,

nach der „Morithat“ beliebter Strassen-Bänkelsänger und nach dem Kriminalroman unserer volkskundigen Kolportageschriftsteller gleich sehr schmeckenden Stoffe. Dennoch möchte ich an die erstere Wirkung von beiden aus meiner persönlichen Kenntnis der Natur unseres Komponisten unbedingt wohl glauben und daher, indem ich zugleich auf den süddeutschen, speziell österreichischen, Kern in seiner Naturanlage zurück gehe, entgegen den bereits recht laut gewordenen abfälligen Stimmen aus Berlin, Wien, Hamburg, Leipzig und Köln, wieder mehr zu seinen Gunsten liebend gerne hier gesprochen haben. Fast als ein Axiom darf man es ja aufstellen, dass sein „Evangelimann“ (schon der stark Wienerische Titel klingt für das nordische Ohr so fremd wie nur irgend möglich!), je südlicher aufgeführt in deutschen Landen, auch desto mehr Verständnis, ein um so wärmeres Nachempfinden und nur um so herzlicheren Enthusiasmus für seine Art finden werde. Und selbst, wer zu der merkwürdig unmotivierten und zusammenhangslosen Dramaturgie des Textbuches mit seiner auseinander fallenden, unverknoteten und ungesteigerten Episodik, seinen Unwahrscheinlichkeiten und Brutalitäten, seiner zum Teil sehr ungeschickten Rollenführung, samt den quälerisch langen Aufklärungsmonologen, vom streng kritischen Standpunkt aus unwillig den Kopf schütteln sollte, wird doch wieder milder darüber urteilen lernen, wenn er sich bei Zeiten daran erinnert, dass diese lockere Bühnentechnik in losen „Abteilungen“ oder „Charakterbildern“, selbst mit dem unvermeidlichen „30 Jahre später“, „1 Tag nachher“ etc. — dieses oberflächlichere *Post* also, an Stelle eines tiefer bohrenden, die Handlung mehr verschlingenden *Propter* und dergl. mehr, ein ganz spezifisches Merkmal eben der süddeutschen Dichtung und des Wiener Volksstückes (vgl. Anzengruber!) bildet; ja, wohl auf den, der Reflexion

und geistigen Arbeit nach zwar bequemeren, dem Gemüt und Herzen nach aber auch ungleich blutwärmeren, österreichischen Volkscharakter selber letzten Endes organisch zurückzuführen sein dürfte.

Ich kenne den Komponisten nun schon seit nahezu 14 Jahren und glaube deshalb an dieser Stelle darauf hinweisen zu sollen, dass er just in diesem Sinne ein echtes Oesterreicher Kind, eine durch und durch naive, frisch empfängliche und flott zugreifende, jedenfalls hoch begabte, aber auch leicht übersprudelnde Natur ist, deren liebenswürdige Seite stets die *bona fides* bei all ihren Mitteln und Absichten bleibt, mag man auch öfter wünschen können, dass er noch wählerischer dabei verfahren möchte. Keine Frage, er ist Eklektiker vom reinsten Wasser; aber er ist es der Anlage, nicht der Gesinnung nach. Und wenn man auf anderer Seite so gerne hämisch hervor hebt, dass er in den Partituren Anderer vortrefflich zu lesen verstehe, so darf man doch niemals ganz übersehen, dass alle diese Anklänge und Anleihen bei ihm auch das „stets gefunden, nie gesucht“ nirgends verleugnen können — nach unserem Dafürhalten immer noch ein ganz erklecklicher Unterschied! So hat er meines Erachtens auch nicht Sensationen gewollt, noch niedrige Popularitätshascherei absichtsvoll betrieben (wie ihm von verschiedenen Seiten mit zähem Misswollen vorgeworfen wird), sondern ihn selbst ist dieser Schauspiel-Vorwurf in der That im eigenen, von Grund aus guten Herzen tief „rührend“ eines Tages angekommen. Ist er ja doch auch darin voll gesunder Gutmütigkeit, dass er völlig skrupellos und ohne Skepsis schafft, sich offenbar nicht genügend klar machend, wo eben der Dichter — dieses, nach der Erzählung von Meissner noch stark stofflich gebliebene, Element künstlerisch umbildend — nunmehr erst produktiv einzusetzen gehabt hätte. All die vielen Dinge,

wie Glockenläuten, Choralsingen, Kegelschieben, Mondschein, Feuersbrünste, Walzer, Drehorgel, Kinderreigen und was dergleichen mehr noch in der Oper stecken mag — er bietet es nicht als feilen „Effekt", aus schnöder Gefallsucht und mit Rücksicht auf das liebe Publikum, um „jedem etwas zu bringen", sondern aus eigener, reiner, kindlicher Freude an diesen hübschen Dingen, an denen er sich in seiner lauteren Herzenseinfalt und munteren Schaffensfröhlichkeit selber bass ergötzt, im Innersten lebendig davon überzeugt, dass dieses „*Non multum, sed multa*" ganz prächtig wirken müsse, auch Anderen just denselben heiligen Ernst einflössen, dieselbe hoch fliegende Begeisterung wecken und das gleiche temperamentvolle Vergnügen, wie ihm selber, bereiten werde.

Wilhelm Kienzl ist den Dresdnern (schon seit seiner „Urvasi") längst kein Fremder mehr. Auch in München hat einige Jahre darauf seine Oper „Heilmar der Narr" gerechtes Aufsehen erregt, und es ist bei dieser Gelegenheit namentlich seine auffallende Befähigung zu humoristischen Volksszenen warm anerkannt worden — wie er denn überhaupt seit Jahren als ein viel versprechendes Talent und eine durchaus beachtenswerte Sonder-Erscheinung innerhalb der Wagner-Bewegung in allen eingeweihten Kreisen galt. Aber einen, solch offenkundiger Begabung entsprechenden, breiteren Bühnenerfolg davon zu tragen, sollte ihm bis jetzt leider noch nicht gelingen. Um so mehr darf man ihm diese volle und durchgreifende Wirkung seines „Evangelimannes" persönlich von ganzem Herzen gönnen, die doch wohl keinem Zweifel mehr unterliegt, wenn wir erfahren, dass Leipzig und Dresden in dieser Woche die 33. bezw. 34. Bühne waren, welche das Werk heraus brachten. Höchstens wird man gleichzeitig bedauern dürfen, dass er gerade diesen Erfolg nicht in seiner Eigenschaft als Wagner-

Jünger, sondern, genau besehen, auf ganz anderen Wegen eingeheimst hat. Freilich, er selbst beteuert es uns, dass er sich niemals als einen besseren und überzeugteren Wagnerianer gefühlt hätte, als da er dieses „musikalische Schauspiel“ geschrieben. Aber es scheint mir doch: hier geht es ähnlich wie mit dem streng juristischen Rechtsbegriff, der so Manchem, der subjektiv von der Richtigkeit seiner Anschauung und Rechtlichkeit seiner Handlungsweise völlig eingenommen sein mag, mittels objektiven Rechtsverfahrens vom öffentlich urteilenden Schiedsrichter erst nachgewiesen und beigebracht werden muss. Ein getreuer Schüler seines Bayreuther Meisters war Kienzl allerdings, und hier unbedingt, in der korrekten guten Deklamation — da merkt man den praktischen „Dr. der Musik“, den geistvollen Verfasser der in Wien zur Promotion zugelassenen, grundlegenden Abhandlung über „Die musikalische Deklamation“ ganz beträchtlich, und das ist gewiss ein bedeutsamer, nicht zu unterschätzender, ihn auch weit über die Kumpanei etwa der Zöllner-Grammann-Goldmark hinaus hebender Vorzug an seinem Werke, der ihn doch auch vor einer Verquickung seines Namens mit der seligen „Nessleriade“ (wie jüngst geschehen) für alle Zeiten schützen sollte. Sodann blieb er noch gut Wagnerisch in der sinfonischen Behandlung des Orchesters, sowohl hinsichtlich der Gesangsbegleitung, wie auch durch eine ganze Reihe recht bedeutungsvoll eingreifender instrumentaler Zwischenspiele mit und ohne Solo-Pantomime (nach dem Vorbilde etwa der Beckmesser-Mimik in den „Meistersingern“, 3. Akt am Anf.). Und endlich hielt er sich in Wagner'schen Bahnen, wie wir ihm ausdrücklich bestätigen dürfen, auch durch sorgfältige Wahrung des Stiles, so weit er die technische Vertikale: die stäte, genaueste Übereinstimmung zwischen der musikalischen Plastizität der unten erklingenden Instrumentalphrase und dem szeni-

schen Bild oder der dramatischen Aktion oben auf der Bühne — betrifft. Meines Bedünkens absolut Unwagnerisch aber (und zwar im Nerv verfehlt und im Kerne hier das musikdramatische Problem als solches verkennend) war die leidige, allzu aufdringlich doch an Leoncavallo's „Heut schöpfet der Dichter kühn aus dem wirklichen Leben schaurige Wahrheit“ erinnernde und für eine musikalische Einkleidung in ihrer engen Philistrosität und Sagenlosigkeit geradezu monströs-aktuelle Stoffwahl; ferner noch die an Stelle der erstrebten „schaurigen Wahrheit“ daraus nun wieder resultierende schaudervolle Disharmonie im Format und Charakter, welche zu einer Tischglocke und einer Kaffeekanne auf dem Zimmer-Öfchen „Nibelungen“-Posaunen setzt und ein „Tristan“-Orchester los lässt; sowie in Sonderheit die horizontale Stillosigkeit, welche thatsächlich für jedes gebildete Ohr objektiv greifbar, einen Mischmasch aus Wagner (vom „Tannhäuser“ bis zum „Parsifal“), Schumann, Marschner, Jensen, Beethoven, Mendelssohn, Lortzing, Lanner, Zöllner, Goldmark — selbst Gounod und italienischer Verismo sind nicht ganz ausgeschlossen! — kunterbunt zusammen braut. Eine erstaunlich saftige Instrumentation von ausgeprägtestem Klangsinne, farbensatter, reich belebter Harmoniewechsel und eine ungemein warme (wenn auch nicht immer ganz vornehme) Melodik sind dagegen wieder die anderen, nicht letzten noch geringsten Vorzüge seiner blühenden, nie verlegenen und auch niemals versagenden Schreibweise. Wie „dankbar“ Kienzl zu schreiben und die Singstimmen namentlich zu setzen versteht, das zeigte sich in wahrhaft erstaunlicher Weise (wie schon an Miss Walker in Wien) an der Magdalena unserer heimischen Altistin Fräulein Fröhlich, welche Dame aus einem im Verborgenen blühenden Veilchen hier auf einmal zu glanzvollster Stimmentfaltung heraus trat und zu einer hoch ansehnlichen

Sangesgrösse vor unseren Ohren heran wuchs. Hielte mit dieser Natürlichkeit des Ausdruckes und solcher populären Frische bei Kienzl auch immer der Geschmack gleichen Schritt, sein besseres Ich wäre dann vor einer Fadaise wie dem ganz unglaublich banalen, später leider noch breiteste motivische Bedeutung gewinnenden Liede „O schöne Jugendtage“ zuversichtlich bewahrt geblieben. Vielleicht, wenn es ihm gelänge, das ernste, solide Wagnertum mit der heiteren, leichteren Linie der Nicolai, Lortzing und Marschner zur volkstümlich komischen Oper nach ihrer edleren Seite, ohne alle sentimentale Regung, glücklich zu vereinen — er wäre der rechte Mann der Zeit für die Belebung unseres Musikdrama's. Item: wir wollen noch Besseres von ihm erhoffen! . . .

Die von auffallend viel österreichischen Physiognomieen bevölkerte Aufführung verlief — Dank vor Allem der schauspielerischen Grösse der beiden Brüder und Hauptdarsteller: Scheidemantel (Johannes) und Anthes (Matthias) — überaus erfolgreich für den persönlich anwesenden Komponisten. Generaldirektor Schuch schwang mit regem Eifer und ersichtlich landsmännischer Liebe für das Werk sein Szepter, das Orchester spielte mit vielem Schwung und hinreissendem Klangzauber. Auch die Regie des Herrn Überhorst war den Intentionen des Dichters im Allgemeinen aufmerksamst nachgefolgt; nur bei dem Mondaufgang trieb sie mit den astronomischen Gesetzen ein allzu haltlos und verwegen Spiel. Schon nach der Kegelszene in der 1., aber auch wieder nach dem Liede der Magdalena, den Kinderepisoden mit dem Evangelimann u. A. in der 2. Abteilung, liess sich der laute Beifall bei offener Szene nicht mehr halten: nach jedem Aufzuge wurde Kienzl mit den Darstellern ungezählte Male herausgerufen. Kurz, der glückliche Dichterkomponist kann sich mit uns zur Dresdner Aufführung wahrlich gratu-

lieren, die sicher eine der allerbesten ist, die man im weiten Deutschen Reich und auf den über 100 Bühnen, die das Stück nun bereits angenommen haben, finden kann — vor Allem, wenn man den Nachdruck auf seine Bezeichnung „musikalisches Schauspiel" und den dadurch gegebenen Sonder-„Stil" beherzt einmal legen will.

Vorschau — oder Rückblick?

Betrachtungen über drei Textbücher

(1895/96)

Die Dichtung zur neuesten, die bekannte Nöck-Sage zum Hintergrund nehmenden und ein altes, uraltes Glocken-Motiv verarbeitenden Oper von Hans Sommer ist mir soeben zu Händen gekommen. Kein Zweifel, dass wir hier echten und rechten „Bayreuther Geist" vom Besten darin wieder erkennen, bürgt doch schon der Name des Dichters Hans von Wolzogen selbst für solche unbedingte Voraussetzung. Aber doch möchten wir glauben, als ob es jetzt im Grunde weniger auf eine blosse Erhaltung und weltscheue, ernst-innige Hegung jenes heiligen Grals-Geistes, als vielmehr auf seine nach aussen drängende, die Welt als Sauerstoff kräftig durchdringende, produktive Ein- und Fortführung nach den einzelnen Nebenzweigen hin, die darum noch keine absterbenden zu sein brauchen, im Wesentlichen ankomme. Nach dieser Richtung hin scheint aber der Text — so, wie wir ihn ohne Musik hier erkennen — unsere Hoffnungen allerdings nur in beschränktem Masse erfüllen zu wollen. Vor Allem kann an ihm ehrlich bedauert werden, dass sein Verfasser bezügl. einer klaren Plastik oft selbst der kompliziertesten Verhältnisse und dramaturgischen Beziehungen, in denen gerade der

„Meister“ so gross war, noch zu wenig dem von Wagner gegebenen Vorbilde gefolgt ist und hierdurch die vielen, aus dem grundmusikalischen Stoffe selbst geschöpften, reichen poetischen Schönheiten des Werkes durch ein mystisches, gar sehr der gelehrten Anmerkungen am Schlusse erst noch bedürfendes (weil verworrenes und allzu symbolisches) Wesen um ihre eigenste Bühnenwirkung leider gebracht hat. An und für sich wäre freilich die kleinere lyrische Form, im Hinblick sowohl auf die besondere Begabung des Komponisten wie auch seines Textdichters, als eine sehr glückliche Wahl zu begrüssen; in dieser etwas gesuchten und subtilen, schon durch die zahlreichen gesperrten Drucke allzu „bedeutsam“ gemeinten Fassung, voller Neigung zu sublimen Geheimnissen, bedeutet sie im letzten Grunde aber doch nur sozusagen jenes fatale „tote Geleise“, den unfruchtbaren Konservatismus und eine Vergangenheit der Wagnerbewegung, welcher gegenüber nur der frischere linke Flügel, aus dem Neuen heraus, wieder produktiv werden kann und für ein lebensvolles Werden den fruchtbaren Boden bereitet, damit aber auch die „Zukunft“ verbürgt. Wie wollten wir doch, dass wir bei vorliegendem Musikdrama nicht Recht behielten; indessen bleibt der Eindruck zuletzt doch im Vordergrunde stehen: Sie erleben sie nicht, diese Dichtungen und Werke — sie machen und bearbeiten sie nur, als nach ihrem Sinn geeignete (musikdramatische) Stoffe, unsere Dichter nämlich und ihre Komponisten! —

Auch ein anderes „Textbuch“ liegt mir vor, eines aus Felix Weingartners Feder, das sogar die Allüren eines philosophischen Lebens-Bekenntnisses annimmt und die Ambitionen einer grossen, umfassenden „Weltdichtung“ zugleich verfolgt. In seiner Broschüre „Über das Dirigieren“, mit welcher der Verfasser ganz besonders sauren Wein in seinem Garten kürzlich

angebaut, hat Felix, der fleissige Arbeiter im Weinberge seines Herrn und Meisters Richard Wagner, bekanntlich das bitterböse Aperçu von den „*Tempo rubato*"-Dirigenten gegen seine Zeitgenossen geschleudert. Wie nun, wenn wir — ebenso lustig und boshaft — den Spiess umkehren und zur fröhlichen Abwechslung einmal auch behaupten wollten: von den Herren „Philosophie-Dirigenten und -Komponisten", die ihren Bayreuther Meister missverständlicher Weise immer dahin noch überbieten zu müssen vermeinen, dass sie nebenher in profund theoretisierenden Broschüren-Exkursen sich ergehen — von ihnen datiere das eigentliche Unheil in unserer „modernen" Musikentwicklung her? Kein Zweifel, das wäre, so allgemein ausgesprochen, von uns sehr ungerecht verfahren; wir ständen aber dann zugleich mitten in jener erwähnten anderen Schrift des Herrn Kapellmeisters, einem ganz abstrusen Ding, das — gleichfalls in Broschürenform (Kiel, bei Lipsius und Tischer) — schon geraume Zeit vor obiger Dirigenten-Abhandlung erschienen war und sich benamset (mit einem etwas gar ungelenken Titel): „Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama, nebst dem Entwurf eines Mysteriums Die Erlösung".

Das dreiteilige „Erlösungs-Mysterium": „Kain" — „Jesus von Nazareth" — „Ahasverus" (wobei Kain eine Art indischer Wiedergeburt bis zur Erlösung Ahasvers erlebt) — alle Achtung zunächst vor der Idee, dem hohen Streben und dem ernsten Wollen, wenngleich es uns die christliche Heilslehre noch zu sehr mit dem semitischen Erbe zu verquicken scheint und, nachdem schon einmal ein R. Wagner aus Gründen an dem Problem vorbei gegangen ist: Christus persönlich zum theatralischen Mittelpunkt eines Drama's zu machen, zum Mindesten als ein sehr gewagtes Unterfangen uns vorkommen will. Auch das Bedürfnis, sich durch Veröffentlichung des Entwurfes

die Priorität des Stoffes etc. zu sichern, kann man recht wohl begreifen, und belustigend wirkte auf den, welcher den „Palestrina"-Komponisten Prof. M. E. Sachs in München genauer kennt, ganz gewisslich der Eifer, mit welchem der Genannte in einer öffentlichen Erklärung dieses „Recht der Erstgeburt" für eine eigene siebenteilige (!) Dichtung gleichartigen Inhaltes: „Kains Schuld und ihre Sühne" in Anspruch zu nehmen, so ängstlich bedacht war. Aber wozu, so fragen wir, nur erst den langwierigen, in Philosophie dilettierenden Unterbau? Wozu dieses Repetitorium aus Schopenhauer und Wagner zusammen, das sich mit Ausnahme ganz weniger eigener Pointen und verschwindend geringer (übrigens auch durchaus nicht immer richtiger) Korrekturen fremder Ansichten in seiner oft geradezu ergreifenden Sicherheit, mit welcher die dunkelsten prähistorischen Epochen hier aufgehellt und ganz apodiktisch als so und so vom Verfasser entwickelt werden, wie eine lahme Rekapitulation aus alten Kollegheften von seiner Zeit einmal gehörten geschichts- und kunstphilosophischen Vorlesungen liest — nur eben so ganz und gar nicht wie etwas Selbständiges, und das für die künstlerische Wirkung, die musikdramatische Bedeutung des Erlösungsdrama's unter allen Umständen ziemlich belanglos bleibt? Warum — wozu? Hinter dieses esoterische Privat-Geheimnis Weingartners sind wir wirklich bis zur Stunde noch nicht gekommen! Und zudem liegt etwas so unendlich Flaches über diesen gesamten Ausführungen, dass man sogar auch die entsprechende Resonanz für solch' bescheidene Philosophie-Versuche in einem ernsteren, tieferen Lebenshintergrunde beim Verfasser allenfalls wohl vergeblich suchen würde. Auf S. 91 wird uns da z. B. als wahre Sensation und als das reine Weltwunder, noch dazu mit Sperrdruck, die Neuigkeit zu kund, dass „die Erscheinung des (!) Jesus von Nazareth der Wendepunkt in der meta-

physischen Geschichte des Menschengeschlechtes sei". Wir fragen aber: Welcher rechtschaffene Christenmensch, Wagner- und Schopenhauerianer, hätte das nicht schon längst weit besser gewusst, was ihm hier mit trocken-systematischer Logik in langweilig-abstrakter Gelehrten-Darlegung von unserem Dichter-Komponisten wie eine allerneueste philosophische Entdeckung offenbart wird?

Dass damit überhaupt gar nichts Besonderes gesagt ist, dass diese Ideen in der Luft liegen und auch ohne unseres genialen Dirigenten minder geniale Denkarbeit zu Stande kommen, weil sie eben von grösseren Denkern schon seit geraumer, sehr geraumer Zeit als höchste Weisheit aus dem dunklen Born des Lebens geschöpft und aus tiefsten Gemütsschachten des denkenden Geistes zu Tage gefördert worden sind, das mag Herrn Weingartner — ausser allenfalls H. St. Chamberlains „Grundlagen des 19. Jahrhunderts", ja selbst Fr. Nietzsche's „Antichrist" — gerade jetzt wieder die gross angelegte und auch in der Form eigenartig-selbständige (wennschon nicht, wie ihr eigener Verfasser meint, absolut neue) Menschheits-Tetralogie „Der Kampf des Prometheus": 1. Tag Prometheus; 2. Maria; 3. Christus; 4. Kreuzigung — lebendig zur Überzeugung bringen, welche unter den soeben erschienenen „Allegorischen Dramen" von Christian von Ehrenfels (Wien 1895, bei Karl Konegen) mit Recht die „dominierende Stellung" einnimmt und schier die Frage nahe legt, ob sich der Komponist Weingartner mit dem nach einem kongenialen Vertoner ausspähenden Dichter von Ehrenfels zu gemeinsamem Thun nicht am Ende lieber künstlerisch vereinigen sollte. Die geistige Priorität — das kann ich Weingartner auf Ehrenwort versichern — steht bei dem Letztgenannten ausser allem Zweifel; denn schon im Jahre 1889 habe ich dieses vierteilige, tiefsinnig-gehaltvolle Chormysterium,

dessen Manuskript mir damals auf dem Wege der Vermittelung zufällig in die Hände kam, mit eigenen Augen gelesen. Auch ungleich arischer will mir — trotz hebräischer Reminiszenzen noch darinnen — diese Dichtung schliesslich erscheinen Dank dem hellenischen Blut, das in ihren Adern und den Adern ihrer grossen Hauptgestalten ganz unverkennbar rollt. Aber freilich, die semitische Lieblings-Figur Kain und so etwas wie die Leit-Idee der „Wiedergeburt" müsste Weingartner grossherzig dann preiszugeben vermögen, indessen könnte dadurch vielleicht auch wieder dem Manne M. E. Sachs endgültig geholfen werden.

Christian von Ehrenfels' „Prometheus"-Drama hat etwas von der mythisch weit schauenden, viel sagenden und gehaltreich-bedeutsamen Art jener hoch ragenden Menschheits-Dramen, Geistes- und Weltdichtungen aller Litteraturen, aller Zeiten und aller Nationen in sich, an deren Hand ich vor einigen Jahren (vgl. „Wagneriana" Bd. II, S. 41 ff.) mein persönliches Ideal einer Gemütskultur, einer künstlerisch-ästhetischen Geistesbildung in Sonderheit für den angehenden Tonschöpfer und Tonpoeten, entwickelt habe, und ich bin noch jetzt durchaus davon durchdrungen: würden unsere Musiker an unseren offiziellen Konservatorien und Musikakademien in diesem tieferen Sinne geistig geweckt und musikalisch wirklich „erzogen" werden, so würde auch der Dichter v. Ehrenfels heute nicht so krampfhaft nach einem Tonsetzer für seine ideelle Handlung erst zu suchen haben. (Er scheint ihn neuerdings — 1900 — in Otto Taubmann, dem Schöpfer der „Deutschen Messe" in Berlin, gefunden zu haben; aber auch E. Klose, Ph. Wolfrum, Fr. Volbach, selbst Hans Pfitzner und M. Schillings wären vielleicht die geeigneten Männer dazu — seine Leute.) v. Ehrenfels verfolgt nämlich grundsätzlich diese Idee neuer „allegorischer Dramen" (auch „Chor-Dramen"

geheissen) und hat nicht nur ausser dem genannten Haupt- und Mittelstück eine ganze Reihe anderer, meist kleinerer Dramendichtungen von ähnlicher Art in jenem (ziemlich umfangreichen) Buche veröffentlicht, sondern auch in einer besonderen Prosa-Abhandlung sich mit eingehender theoretischer Begründung noch näher über die von ihm angestrebte, vermeintlich ganz „neue Form" ausgelassen, in der er dem Chore (der im Rücken des Zuschauers, gleichsam als der „idealisierte Zuschauer" gedacht, an der Handlung, unter Orgelbegleitung erzählend, reflektierend, deutend, eingreifend Teil nimmt) eine Stellung anweist, welche ebenso organisch auf den antiken Chor der griechischen Tragödie, den katholischen Kult, das mittelalterliche Mysterienspiel und die Bach'sche „Passion" zurück weist, als sie auf der anderen Seite zugleich wieder als eine natürliche historische Fortbildung der Schiller'schen Chor-Idee und des R. Wagner'schen Orchester-Gedankens sich zu erkennen giebt. Nicht alles erscheint ja hier *in praxi* gleich gut gelungen oder auch nur ausführbar wie jenes schon zu Eingang erwähnte grosse, vierteilige „Prometheus"-Gedicht; von den kürzeren Dramen dieses Bandes möchten wir zur Befassung und Aneignung für Komponisten eigentlich nur „Sängerweihe" und „Bruno" ernstlich noch empfohlen haben. Und dabei möchten wir uns sogar erlauben, diese Dichtungen (ungeachtet aller angelegentlichen Einwände und Beweise des Herrn Verfassers dagegen) statt als „allegorische" als „symbolische" — wohlgemerkt, nicht symbolistische! — mit vollstem Bewusstsein dennoch zu bezeichnen. Allein, wenn Chr. v. Ehrenfels (von dessen selbst gedichtetem und komponiertem Musikdrama der „Schönen Melusine" ich übrigens schon Mitte der achtziger Jahre in einem Wiener Fachblatte las) auch gar nichts Anderes als nur diese eine Idee des gewaltigen Prometheus-Mythos, in

dieser seiner ebenso eigenartigen wie beziehungsreichen Synthese jenes uralten Titanenkampfes mit Christi leidensvoller Erdenmission, der Welt mitzuteilen gehabt hätte — zumal jetzt, da eben eines Nietzsche „Antichrist" die Augen der ganzen Welt auf dieses Problem mächtig wieder hingelenkt hat: — das dickleibige Buch wäre auch dann wahrlich nicht umsonst geschrieben noch gedruckt gewesen.

Alle Diskussion über ihre praktisch-künstlerische Ausführbarkeit geht jedoch völlig in's Blaue hinein, so lange nicht die reale szenische Aufführung den Prüfstein und Massstab dazu abgeben kann, ebenso wie die Beurteilung des Weingartner'schen Entwurfes sich nicht nach seinen philosophischen Exkursionen zu richten haben, sondern einzig und allein von der seinerzeitigen, dichterisch-musikalischen Ausgestaltung durchaus abhängig sich erweisen wird. Und wenn nun sie Alle — Weingartner, v. Ehrenfels und doch wahrscheinlich auch M. E. Sachs (es ist der reine Sport schon bald!) — ein „eigenes, besonders eingerichtetes Bühnenhaus" für ihre Projekte in Anspruch nehmen zu müssen glauben, so hätten wir hier den unmassgeblichen Vorschlag zur Güte zu machen: „Lasst Rubinstein, der ja ähnliche Anwandlungen hatte, immerhin hübsch ausserhalb — der mag für seinen Opern-‚Christus' meinetwegen einen Tempel Mosis ganz allein für sich und seines Gleichen aufrichten: aber Ihr Alle thut Euch desto verträglicher nun doch zusammen, denn Ihr habt dann nicht nur weit gegründetere Aussicht, es wirklich zu einer Aufführung auch zu bringen und Eure grösseren oder kleineren ‚Mysterien' einmal von der Bühne herab persönlich erschauen zu dürfen; das ganze Vorhaben wird sich zuversichtlich so auch weit eher, künstlerisch und materiell, belohnen! Je mehr, desto besser." Der passende Aufführungsplatz, der natürliche Ort für diese

Art von dramatischen Darstellungen wäre ja ohnedies bereits vorhanden: in dem Wormser Festspielhause, das zu derartigen Versuchen wie geschaffen erscheint und nur seinem edleren, ursprünglichen Zwecke, dem es schmählich entfremdet worden, wieder zugeführt zu werden brauchte. Hic Rhodus, hic salta — und darum also: „Frisch drauf, an's Werk und solchem allein vernünftigen Ziele zu!"

Nur freilich, über Eines müsstet Ihr Euch zuvor vollends klar geworden sein: Neue leuchtende Zukunfts-Fixsterne werdet und seid Ihr darum allein noch nicht, und als geniale Pfadfinder dürft Ihr Euch wohl kaum schon fühlen; lediglich der rückschauende Geist eines soliden und vornehmen „Epigonentums" hinabgegangener Meisterperiode lebt und wirkt in Euch — von ihr bekamt Ihr, gleich Planeten, Euer Licht; Ihr baut — oder am Ende gar: beutet? — zuletzt doch nur aus, variiert und vollendet, was eine genial die Zeiten überragende Kultur-Erscheinung wie R. Wagner vorahnend erschaut und an auszuwirkenden Anregungen da und dort nebenher noch in seinem Werke hinterlassen, angedeutet oder ausgestreut hat. Man wird Euch dereinst — wie Ihr selbst schon heute von Nach-Wagner'schen „*Tempo-rubato*-Dirigenten" sprecht und man vielleicht gar bald schon von „Philosophie-Kapellmeistern" wird reden müssen — die „Festspiel- und Erlösungs-Komponisten" vom rechten Flügel der nach und nach versandenden „Wagner-Schule" voraussichtlich nennen. Ein Richard Wagner wird hier zum (geistigen) Schlussstein der Epoche. Ich aber lobe mir nun einmal den radikalen linken Flügel jeder geistigen Bewegung und rufe daher nun aufrüttelnd laut: „Es lebe die Zukunft — dem Fortschritt eine Gasse!"

Genesius

Oper in 3 Aufzügen; Dichtung (nach H. Herrig) und Musik von Felix Weingartner

(1899)

„Ich danke Ihnen sehr, meine Herren, für die Aufmerksamkeit, die Sie meinem Werke gewidmet haben, und darf hieraus vielleicht entnehmen, dass ich doch nicht so ganz talentlos sein muss, wie man mich in Berlin seinerzeit verschrieen hat!“ — Mit diesen Worten etwa schloss der sein Werk an der Weimarer Hofbühne selbst leitende Komponist, Hofkapellmeister Weingartner, die Hauptprobe zum „Genesius“. . . . Wie, hören wir recht? Darnach könnte also auch ein Max Schillings am Ende „doch nicht so ganz talentlos“ sein, wie ihn Herr Weingartner selber zu Berlin jüngst gemacht hat, als er dessen „Zwiegespräch“ für kleines Orchester schon nach der Hauptprobe zum Konzerte der kgl. Hofkapelle dort einfach vom Programm absetzte, nachdem ein p. t. hohes Publikum sein ausdrückliches Missfallen daran bekundet hatte! Sei's drum! Wir wollen jedenfalls diese alte Streitaxt heute nicht wieder hervor holen, gedenken wir doch unserseits dem Dichter-Komponisten Weingartner in aller Form Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wie er sie als Künstler denn auch in vollem Masse für sich in Anspruch nehmen darf.

Weimar hat, seiner alten Tradition getreu, wieder einmal eine Ehrenschuld eingelöst, die — noch ungerochen, jedoch beinahe schon verjährt — bis auf den heutigen Tag (d. h. den 26. Februar) gar laut zum Himmel schrie. Ich kann wirklich nicht umhin, den werten Herren Kollegen an der Spree, mit denen ich sonst ja nicht so übel stehe, eine recht grimmige Maske diesmal vorzuhalten ob ihres sonderbaren Verhaltens vom Jahre 1892 einem solchen, doch wahrlich nicht belanglosen Werke gegenüber — dem beredten Zeugnisse einer reichen und entschiedenen Bühnen-Begabung. Das „Recht auf Aufführung" steht bei einer solch wirksamen Schöpfung jedenfalls ganz ausser allem Zweifel, wo doch „Bärenhäuter" im edlem „Wettestreit" einen *„pas des deux"* durch die deutsche Presse tanzen und der eine davon — wie man sagt: von nicht eben schlechten Eltern — anmutig sogar schon über die ersten deutschen Opernbühnen jongliert! Als diese Neuheit noch „Neuheit" war, d. h. da „Genesius" (vor nicht ganz 7 Jahren ca.) zu Berlin an der Hofoper — deren Kapelle damals der Komponist als Theater-Kapellmeister leitete — ihre Uraufführung erlebte, wurden in der Reichshauptstadt zahlreiche Kalauer emsigst kolportiert, ungefähr im Stile des folgenden: „Denken Sie sich doch nur! Gähnt mir da schon in der zweiten Aufführung ein vollkommen leeres Haus entgegen . . ." So sollte der entrüstete Weingartner einem seiner Berliner Bekannten erzählt, dieser aber, nicht faul, in bekannter Schnodderigkeit ihm darauf erwidert haben: „Da seien Sie doch froh, lieber Freund, dass es wenigstens kein volles Haus gewesen ist!" Wir wiederholen dergleichen an dieser Stelle nicht, um nunmehr, da wir das Werk kennen gelernt haben, auch unseren „Witz" schnöde an ihm auszulassen; sondern vielmehr, um an einem sehr drastischen, aber keineswegs etwa unplausiblen Beispiele zu zeigen, welcher Kampfesmittel man sich

damals in der weder schönen noch besonders würdigen Kampagne gegen die Oper bedient hatte, die den Dichterkomponisten alsbald nach der zweiten Aufführung schon zur völligen Zurückziehung des Werkes vom Spielplane bekanntlich veranlasste. Man mag die Angelegenheit denn auch drehen und wenden, wie man will, man mag sachlich sehr Erhebliches gegen Drama und Musik von Weingartner vorzubringen haben — und auch wir haben so manches daran auszusetzen: schon die später so erfolgreiche Mannheimer Vorführung des genannten Musikdrama's hätte die Vorurteilslosen stutzig machen können. Und mochte man selbst diese nur erst als einen „Schwiegervater-Erfolg" gelten lassen (ist ja der Vater der Gemahlin des Komponisten Verleger des dortigen „General-Anzeiger") — die jetzige glänzende Weimarer Rehabilitation hat endgültig eines Besseren uns Alle vom Bau belehren müssen. Die Form der Berliner Ablehnung, die ganze brüskierende Art der Zurückweisung einer Schöpfung ihres eigenen Hofkapellmeisters Seitens der Berliner bleibt durch nichts zu rechtfertigen; sie ist fast schon ein gelinder Skandal zu nennen und bildet ein dunkles Blatt unserer reichshauptstädtischen Theatergeschichte, wie so manches andere mehr, auf dem dortigen, so kritischen Boden aus den letzten Jahren! . . .

Das alles besagt aber nun, wie betont, noch lange nicht, dass man dem Schaffen Weingartners völlig kritiklos gegenüber zu stehen habe. Wir wollen darum auch gleich die Probe auf's Exempel machen und hoffen, dem Dichterkomponisten trotzdem mit allen gebührenden Ehren gerecht werden zu dürfen.

Weingartners kompositorische Begabung, sein rein musikalisches Können hat uns von jeher die grösste Hochachtung abgerungen. Er besitzt, bei aller (oft etwas zu eklatanten) Nachfolger-Anlehnung an grössere Vorgänger, doch selbständig für sich ein gutes melo-

disches Vermögen, viel feinen Sinn für aparte Harmonik und eine feine Instrumentationskunde, die nicht selten Wirkungen von grossem Reiz hervor zu bringen weiss, wie wir sie uns kaum erinnern, irgendwo vorher gehört zu haben. Auch in diesem „Genesius“ sind namentlich die beiden ersten Akte, sowie ein Teil des dritten, reich an mancherlei interessanten Episoden, frappanten Einzelheiten und z. B. auch hervorragend schönen Chorpartieen. Wir denken da gleich an den ungemein stimmungsvollen Eingang des Ganzen mit dem anziehenden Bilde der ernsten Religionsversammlung erster Christen; weiterhin an Pelagia's Erzählung, dem eine so eigenartige motivische Einkleidung im Orchester zu Grunde liegt; sodann an die fesselnde Überleitungsmusik nach dem Fallen des Zwischenvorhanges; die gewagten, schneidend dissonierenden Trompetenfanfaren bei Ankündigung des Caesars Diokletian; das bedeutsam erfrischende Auftreten der Strassensängerin Claudia mit ihrem dramatisch so hinreissenden, musikalisch schlechthin unvergesslichen Leibliede; die packende, weil deklamatorisch überaus eindringliche Aussprache zwischen Pelagia und dem Kaiser; die farbenreich anmutigen, belebt wechselvollen und ausserordentlich charakteristischen Szenen des Nymphen-, Satyrn- und Grazien-„Schauspiels im Schauspiel“, unter welchem einige entzückende Frauenchöre erklingen, die den Eindruck erwecken, als ob sie vom Komponisten aus den schönen, tiefdunklen Augen seiner liebreizenden jungen Gattin direkt abgelesen sein könnten; endlich noch ausser dem (allerdings etwas konventionell Wagnerisierenden) Vorspiele zum dritten Akt, aus diesem selbst wieder die düstere Liebesbeichte der Claudia. — Darum aber werden doch gewisse gesuchte Melismen seiner Gesangspartieen, selbst bei öfterem Anhören, noch nicht weniger nichtssagend-widerhaarig erscheinen; trotzdem bleibt das Kapitel der allzu zahlreichen Anklänge und

(wenn auch unbewussten) Entlehnungen doch als ein im Grunde heikles bestehen, und wirkt leider überdies noch die Charakteristik der Hauptpersonen weder besonders klar, noch einheitlich genug — zumal durch die oft allzu raschen, widerspruchsvollen Sinneswandlungen einzelner, die Handlung tragender Figuren. Stellen wir aber dann vollends noch die „hochnotpeinliche Gewissensfrage“: „Haben wir es bei unserem Werke mit einer Originalschöpfung an sich zu thun?“ — ja, dann steht uns allerdings das Epigonentum an Weingartner grundsätzlich ausser allem Zweifel. Schon die ganze leitmotivische Gestaltung könnte etwas mehr Eigennote aufweisen. Indessen auch sonst, ganz im Allgemeinen, ist der Komponist genau genommen mehr eine Begabung mit hervorragendem Können, welche die Goldprägung aus der Währung anderer Machthaber in landläufig gangbare Scheidemünze meisterlich umzusetzen versteht und darum vielleicht auch dem grösseren Publikum als gewandter und wohlbeschlagener Vermittler (man denke nur auch an seine vielseitige Thätigkeit als Komponist und Dichter, Dirigent, Schriftsteller und kritischer Redner) ungleich näher als so mancher geniale „Neutöner“ zu stehen kommt. Unter allen Umständen also scheint uns doch das Makler-Talent im Komponisten Weingartner die produktive Phantasie bei ihm ganz entschieden zu überwiegen. Und dass diese Epimetheus-Physiognomie einer gewissen, weltläufigen Durchschnittsbegabung in dem sonst so gern und freudig anerkannten, ebenso reichen als reifen Talente auch hier, beim „Genesius“, immer wieder verräterisch hindurch blickt, das zeigt uns vollends eine Trivialität, wie diejenige in den Versen auf S. 50f. seines Textbuches:

„Gar not thut es in unsrer Zeit,
Was schön sich zeigt, zu preisen laut,
Da vieles Hässliche ich heut
Auf meiner Tagesfahrt erschaut“,

als welche fast schon wie ein Motto zu Weingartners eigener Lebensanschauung für unser Ohr nun „resonieren" will. Wie sagt doch auch Bungerts „Odysseus" unentwegt? —

„Das Schöne und Gute siegt!" ...

Ein Vergleich mit seinen Zeitgenossen wird das alles noch deutlicher erweisen; ja geradezu akut wird jene „kritische Frage", so bald wir Weingartner mit den engeren „Kollegen im Wettbewerb um das moderne Musikdrama" konfrontieren — wie es denn in der That von grösstem Interesse sein müsste, die drei ominösen G auf diesem mehr heiklen als heiligen Gebiete: „Genesius", „Gernot" und „Guntram" unter einander einmal zu analysieren und in gemeinsamem Vergleiche auf ihren besonderen Wert und Gehalt tiefgründiger zu untersuchen. Auch die „Ingwelde" gehörte ja wohl mit hierher — und allenfalls sogar noch der allerneueste „Bärenhäuter" *„à la mode Wagnérienne"*, dafern es nur überhaupt erlaubt ist, zu vergleichen, was sich genau genommen doch nicht mehr gut vergleichen lässt. Da waltete denn also nicht der geringste Zweifel ob, dass der „Genesius" zwar unbedingt die einzige von allen diesen Erscheinungen der musikdramatischen „Wagner-Schule" ist, die es zu einer derartigen, im theatralischen Sinne packenden Bühnenwirksamkeit gebracht hat — keiner von allen Nebenbuhlern erreicht, geschweige denn übertrifft ihn nämlich an äusserer Wirkung. Den romantisch-verschwommenen „Gernot" d'Alberts, mit seinem im Grunde doch etwas ungereimten Mischmasch: einer Mollusk-Kombination aus Wagner und Brahms, überragt „Genesius" noch insbesondere durch seinen kräftigeren, plastischen Knochenbau und mit seiner schlagfertigen Zugkraft, zum Mindesten in der ersten grösseren Hälfte. Aber „Ingwelde" übertrifft

ihn nach unserem Gefühl denn doch schon an blendender, moderner Farbenmischung, so sehr auch sie noch als ein idealer Nachklang lediglich der Wagner'schen Abendröte gelten darf. Und nun gar gegen den Strauss'schen „Guntram" gehalten, muss der „Genesius" wohl oder übel dann wohl zurück treten, je mehr jener nämlich in frei erfundener Fabel als ein tiefinneres, ureigen-persönliches Erlebnis (mit dem Vorstosse zugleich einer „modernen" Weltanschauung und deren angemessen genialer Neutönung) sich zu erkennen giebt. Vor Allem: „Welche Weltanschauung spricht sich aus?" — das ist die gewichtige Frage, die hier überall wie ein strenges „Wer da?" ertönt und alles heute aus diesem Revier ernst und gewissenhaft auf Herz und Nieren prüft. Da kann Weingartner Strauss und selbst Schillings-Sporck gegenüber doch gar nicht mehr anders, als den Kürzeren zu ziehen, so gern auf der anderen Seite immer wieder zu bekennen bleibt, dass Strauss selber es noch nicht zur völligen Emanzipation vom verbrauchten Ideale der „Erlösungsoper" gebracht hat, vielmehr mit einem Fusse gleichsam noch in der Schopenhauerei als solcher stecken geblieben ist. War Dieser also, genau betrachtet, auch für einen „Zwitter" verantwortlich geworden — der Zwitter ward im „Genesius" wahrlich um nichts geringer; im Gegenteil, er stellt sich um so peinlicher am Schlusse ein, als er zu Gunsten einer konventionellen Reaktion und der reaktionären Konvenienz einer schalen Theater-Christenei hier ausgefallen ist, die wir bereits aus Meyerbeers „Hugenotten" und „Propheten" mehr als zur Genüge kennen.

Als mir ein Weimarer Musiker beim gemeinsamen Verlassen der Hauptprobe des „Genesius" kopfschüttelnd äusserte: „Das ist mir aus dem Schlusse vollkommen klar geworden — mit dem Christentum ist auf der Bühne heut nichts mehr zu machen!" . . . als mir

dieses Bekenntnis einer schönen, auch Opern komponierenden Seele zu Teil wurde, konnte ich zwar nicht eben widersprechen, mich aber doch auch zugleich eines stillen Lächelns nicht erwehren. Du lieber Himmel, braucht das ja doch nicht gerade das Christentum, sondern könnte es schliesslich auch jenes leere, herkömmlich dekorative Stück der längst abgegriffenen Begriffe nur mehr sein, ohne dass der Kern damit irgendwie schon berührt wäre — dieses „Christentum", mit welchem auf den Brettern, welche die Welt und zuweilen auch eine „Weltanschauung" bedeuten, heute schlechterdings „nichts Rechtes mehr anzufangen" sein soll! Aber nein, die Sache liegt noch tiefer, wenn wir am Verlaufe der ganzen, zuversichtlich nicht unbedeutenden Handlung in der That bemerken, wie ein eitel Textbuch-Christentum der Coulissen-Schablone und der bengalischen Beleuchtung in unserer Oper sich breit macht, das zur hellenisch-römischen Antike etwa so steht wie der leichthin absprechende, weil zuverlässig nur darauf eingepaukte, „grüne" Konfirmand zum so genannten „grauen Heidentume", von dessen indischer und egyptischer Kulturgrösse, oder gar dionysisch-apollinischer Lebenstragweite er ja noch keinerlei blasse Ahnung hat; oder aber zu den finsteren, „falschgläubigen und irregeführten" Bruder-Konfessionen und Ketzer-Sekten, die er eigentlich doch nur vom Hörensagen kennt. Und nicht viel anders verhält es sich hier zugleich wieder mit der Musik, so bald man sie nach ihrem Charakter im Ganzen und nicht nach ihren Einzelheiten, von denen wir schon lobend gesprochen, einmal zu fassen sucht. Da ertönt z. B. zu einer Blumenschmückung junger Römerinnen im 2. Akt eine ungemein reizvolle, liebliche Weise von Frauenstimmen — aber, aber: das passt ja zu Stil und Schnitt der leicht geschürzten Gewänder an den schönen Sängerinnen, vor Allem zu dem lebensechten, sprühend-charakteristi-

schen Kostüm der im Mittelpunkte der Handlung stehenden „Strassensängerin" Claudia, genau so gut, wie etwa — Mendelssohns „Antigone"-Chöre zum sophokleischen Urbild und Originaldrama gepasst haben würden! Ich kann versichern, dass ich ein recht eigentümliches Gefühl zu überwinden hatte, als ich — der ich unter Tags im „Nietzsche-Archiv" droben anhaltend mit der (bekanntlich ein tiefgründiges Weltbild entrollenden) „Geburt der Tragödie" beschäftigt war — in der Generalprobe wie in der Aufführung diese „antiken" Vorgänge da oben auf der Bühne mit jener „umwertenden" Weltbetrachtung in Vergleich zog, von welcher ich soeben erst aufgeblickt hatte. Wie eine Spätlingsfrucht, welcher die Fatalität eines viel zu spät kommenden Nachzüglers an der Stirne geschrieben steht, wollte mir alsdann erscheinen, was sich hier vor meinen Augen ebenso disharmonisch abspielte, als theatralisch überaus kontrastreich entwickelte. Und ich muss gestehen, dass ich mir persönlich von Weingartners künstlerischer Zukunft zuversichtlich auch weit mehr versprechen würde, wenn er, statt: seiner „Erlösung" nach der sehr alten „Lehre von der Wiedergeburt" eine doch immerhin fragwürdige „Priorität" des Gedankens eifersüchtig zu wahren, lieber die ganz neue Zarathustra-Idee der „Ewigen Wiederkunft des Gleichen" in einem tiefsinnigen „Weltmysterium" seinerseits verarbeiten und für eine moderne, wahrhaft dionysisch-musikalische Ausgestaltung zu monumentaler Form erst einmal bezwingen wollte. — Im Übrigen sage ich das aber beileibe nicht, weil ich am Nietzsche-Archiv neuerdings Mitarbeiter geworden bin und diese „offizielle" Meinung nunmehr vor aller Welt vertreten zu müssen glaube; sondern mit Verlaub, weil ich in meiner eigenen geistigen Entwicklung vor geraumer Zeit schon bei derartigen Gesichtspunkten und ihren Konsequenzen ganz naturgemäss angelangt war, eben darum hatte ich

jenem „Nietzsche-Archiv“ und seinen fördersamen philosophischen Arbeiten meine Dienste begeistert auf Zeit zur Verfügung gestellt.

Eben deshalb auch liesse sich der Gedanke unter Bedauern hier wohl mit erörtern, ob dieses neue musikalische „Erlösungs-Drama“, infolge jener (Berliner) Verzögerung seiner Wirkung um volle sieben Jahre, nunmehr nicht schon etwas zu spät auf uns gekommen, d. h. um seine beste, die eigentlich beabsichtigte Wirkung gar gebracht worden sei. Wenigstens lässt sich nicht eben behaupten, dass diesem „Wein“ die unverschuldet lange Lagerung besonders trefflich bekommen habe. Etwas Spätgeborenes hängt dem Werke nun einmal ersichtlich an, posthume Luft weht uns Modernen heute aus ihm leider entgegen. Man darf halt doch nicht ganz vergessen, dass in den Jahren zwischen seiner ersten und dieser Weimarer Aufführung einerseits ein Schisma in der „Wagner-Frage“ eingetreten ist, diese Bewegung seither in einen konservierenden rechten und einen sezessionistischen linken Flügel sich vor aller Welt gespalten hat; wie andererseits Friedrich Nietzsche's „Antichrist“ mit seiner unergründlich tiefen Psychologie des „Priesters“ in der breiteren Öffentlichkeit mittlerweile auch noch erscheinen sollte. Das sind und bleiben Kultur-Thatsachen unserer Tage, mit denen jeder schaffende Geist sich auseinanderzusetzen hat, denen sich auch ein Dichter-Komponist wie Weingartner auf die Dauer kaum ganz wird entziehen können. Wohlgemerkt und ausdrücklich wiederholt: ich sage damit nicht, dass das Christentum etwa abgewirtschaftet und damit schon aufgehört hätte, zu existieren; es fällt meinem Geschmacke nicht im Geringsten bei, die Bedeutung dieser hohen Weltreligion, ihre Macht auf die Gemüter, selbst für die Zukunft noch, frivol und dreist zu leugnen. Indessen, ein scharf kritisiertes, zum Problem gewordenes

Christentum sieht notwendiger Weise anders aus, als ein herkömmlich-übernommenes der alten Kirchen-Dogmatik und Historientradition; nach einem solchen Marksteine müssen die in Frage gestellten Werte notwendig neu geschaffen, erst wieder frisch eingeführt und tiefer begründet werden, lässt sich eben nicht mehr mit der abgegriffenen Münze jener „Parsifal"-Schablone — frei nach „Tannhäuser" — als einem leeren Theater-Schematismus vor aller Welt noch operieren, ohne die Lebens- und Fortzeugungsfähigkeit der Idee zugleich ernstlich auf's Spiel zu setzen. Von Alledem aber spürest du in der Weingartner'schen „Genesius"-Oper „kaum einen Hauch"; um diese Klippe ist das sonst so fesselnde, nochmals sei es hervorgehoben: dramatisch überaus wirksame und musikalisch vielfach höchst wertvolle Werk nicht herum gekommen; es ist, als wenn ein Geist wie Nietzsche gar nicht gelebt und niemals das dionysische und apollinische Kulturbild hellenistischer Antike vor unseren Augen entrollt hätte. Und fast fürchte ich, der in diesem Sinn, inhaltlich wie formell, musikalisch wie poetisch, gleich unmögliche dritte Akt, er wird ganz unvermeidlich so der Nagel zum Sarge dieses (in den ersten beiden Akten doch so schöne Anläufe nehmenden) Werkes werden. Zweifellos bildet es einen menschlich-sympathischen, im Übrigen gerade der Hans Herrig'schen Vorlage gegenüber durchaus selbständigen Zug der Weingartner'schen Textdichtung, wenn die Christin Pelagia in dem Augenblicke, da der Geliebte ihr angehören und freien Fusses mit ihr entfliehen kann, zum Taumel der Lebensbejahung erwacht — nur schade, das diese natürliche Wandlung in ihr hier viel zu spät erst kommt, und dass ihre Opferung schliesslich mehr aus Anstand, lediglich mit der sozialen Rücksicht auf das Los der übrigen Brüder (an das sie Genesius eifrig ermahnt), denn aus reli-

giösem Fanatismus heraus erfolgt. Ihr Seelenkampf im ersten Akte war im Verhältnis zu dieser daseinsfreudigen Aufwallung jedenfalls ein viel zu kurzer und allzu leicht überwundener; ihre Bussfertigkeit dort zu rasch und wie von selbt verständlich. Sogar die prächtige Gestalt der Strassensängerin Claudia kippt im letzten Momente zu einer, für ihren Charakter unglaublich inkonsequenten Mitleids- und Entsagungsschwärmerei hier um; kurz, wo dramatisches Leben und der Pulsschlag des natürlichen Blutes herrschen sollte, werden wir mit mystischer Heils-Spekulation abgespeist, und geistig wie leiblich hungernd gehen wir darauf hin nach Hause, je mehr beim Fortgange der Handlung in den beiden ersten Akten doch der Appetit unter'm Essen uns kräftig angekommen war.

„Die Strassensängerin Claudia . . . der Appetit uns angekommen war“! Wie Hanslick seinerzeit vom Wagner'schen „Parsifal“ gewitzelt hat: es sei doch gar zu artig, in welch verräterischer Weise der eigentliche, echte Wagner des Venusberges aus dem 2. Akte des „Parsifal“ (mit den Blumenmädchen) wieder heraus gucke — mit noch ungleich mehr Berechtigung liesse sich ganz gewiss vom „Genesius“-Drama nun sagen, dass mit dem faszinierenden Auftreten dieser Strassensängerin erst der „wahre Jakob“ der Handlung beginne: *„la gaya scienza“* der leichten Füsse und der lachenden Lebensbejahung, die wahrhaft antike „Renaissance“ des Leibes im Gegensatze zu der christlich-mystischen Gnadenwirkung einer Wiedergeburt aus dem Wasser und Geist! „Dem Sturme gleichend, frei und fröhlich, flieg' ich dahin —“ so singt unsere junge Bacchantin, und fast schon klingt es wie Nietzsche's „An den Mistral“, jene lustigen Wirbelwind-Verse aus den „Liedern des Prinzen Vogelfrei“. Wie bedauerlich, jammerschade, dass eben diese hinreissend lebensvolle Gestalt, die einzige

wirklich lebendige in unserem Drama, ganz zum Schlusse hin eben, wie beschrieben, so jammervoll ihren eigentlichsten Charakter verleugnet und „wunderbar“ genug in eine Resignations-Anwandlung verfällt! Es wäre sonst auch gar zu unbegreiflich, dass Genesius sich nicht für dieses Wesen weit lieber entschieden hätte, um an ihm von der traurigen Schwindsucht zum frischen Leben zu — „genesen“. Etwas mehr vom „Gott und der Bajadere“ hätte hier wahrlich nicht schaden können. — Aber auch eine Art Salomé vor dem Sudermann'schen „Johannes“ (ist dieser „Genesius“ ja doch ein Septennat schon alt!) begrüssen wir in besagter Figur, wie zuletzt auch in der ganzen Situations- und Kontrastschilderung. Und hier ist es zugleich, wo der Abklang in's Meyerbeer'sche an unserer Oper zeitweilig doch kaum mehr zu verkennen sein wird. Nicht, dass Weingartner allzu leichtfertig etwa dem leeren, wohlfeilen „Effekte“ huldigte und rein technisch oder im musikalischen Stil am Ende gar an jenen Faiseur lebhafter erinnerte. Da sei der Himmel vor, dass wir ihm dies vorwerfen! Aber bei dem historisierenden Hintergrunde der Seelenhandlung seines grossen musikalischen Erlösungs-Drama's taucht unwillkürlich so etwas wie das Gespenst der alten grossen Historienoper zugleich mit auf, und es blieb daher nicht vollständig zu vermeiden, dass in Situationen, starken Gegensätzen, mit Aufmärschen, wie mit der Behandlung des Ensemble's im Sinne einer „Emanzipation des Chores“, eine Reminiscenz gleichsam an jene hie und da sich ganz leise mit einstellt. Ein Spuk — weiter nichts; aber doch beunruhigend und den Charakter der Einheit erheblich trübend. Überdies ja ist noch gar mancherlei „der Augen und der Sinne Lust“ darin mit gegeben, was das Werk prickelnd und zugkräftig macht — wiederum bis zu dem, allerdings ganz unmöglichen 3. Akte hin,

wo mit der *ecclesia militans* dann freilich auch die konventionelle Langeweile gründlich „triumphiert“. — Mit einem Worte: es weht uns zu viel ungesunde, nach den gegebenen Voraussetzungen nicht mehr ganz natürliche „Parsifal“-Imitation, eine mitunter ganz unleidlich hektisch anmutende „Erlösungs“-Stickluft ekstatisch-mystischer Askese entgegen aus diesem 3. Aufzuge unseres (in den ersten beiden Akten stellenweise doch geradezu rotwangig-gesunden) Musikdrama's.

Anlässlich der Berliner Première schrieb der unerschütterlich getreue Anwalt Weingartner'scher Muse Otto Lessmann, in seiner „Allgemeinen Musik-Zeitung“: „Wer, wie er, ohne jede Rücksicht auf den Beifall der Menge schafft, wird einer sachgemässen Kritik, auch selbst, wenn sie ohne besonderes Wohlwollen geschrieben wird, stets ein williges Ohr leihen“ . . . Demnach darf ich hoffen, der Dichterkomponist wird meine Aussprache zu würdigen wissen, um so mehr, als ich noch dazu das aufrichtigste und lebhafteste Wohlwollen seinem Schaffen gegenüber deutlich bekundet zu haben glaube und jedenfalls empfinde. Aber allerdings, das muss ich zugleich offen gestehen: so recht warm von innen heraus hat mich seine Musik nur ganz selten noch gemacht. Auch dieser „Genesius“ interessiert musikalisch ganz ausserordentlich; er gewinnt durch wuchtige deklamatorische Akzente, anziehende, lebendig bewegte Bühnenvorgänge und packt sogar durch gelegentliche Verwechslung eines rein Dramatischen mit dem spezifisch-theatralischen Knalleffekt; aber er lässt „kühl bis an's Herz hinan“ trotz (oder vielleicht gerade wegen) der grossen Flammen-Entwicklung seiner Christenverbrennung zum sogenannt „guten Ende“. Und dieser, etwas verdächtig auch noch an das Ende der Halevy'schen „Jüdin“ gemahnende Feuertod-Abschluss des Ganzen — er wird wahrlich dadurch um nichts eingänglicher oder auch

nur erträglicher für unsere Nerven, dass er mit seinem unglaublich flinken Verbrennungsprozesse selber eine gewisse „aktuelle“ Analogie zum modernen „Krematorium“ herstellt! . . .

Weingartner ist seit seiner Jüngerschaft bei Franz Liszt und der Première seiner Jugendoper „Sakuntala“ (1884) mit Weimar dauernd in sehr regen und auch guten Beziehungen gestanden; mit lebhafter Anteilnahme hat man hier von seiner sinfonischen Dichtung „Das Gefilde der Seligen“, seiner klangvollen Instrumentation zu Webers „Aufforderung zum Tanz“, einer Reihe von Liedern, sowie (erst jüngst) von seinem neuen „Streichquartett“ im Laufe der Jahre Kenntnis genommen. „Malawika“ allerdings (aufgeführt 1886 zu München), ferner das Tongedicht auf „König Lear“, sowie seine erste Sinfonie (G-dur) schienen hier bisher noch unbekannt geblieben zu sein. Im Übrigen aber ist dieses kleine Weimar noch immer und immer „mit Nichten die geringste unter den Kunststätten in Deutschland“. Und das ist denn nur gut so, und wird hoffentlich noch recht lange auch also bleiben! — Frau Burckard (als Pelagia), die Herren Zeller (Genesius), Strathmann (Christen-Ältester) und sogar Herr Gmür (Kaiser Diokletian) nahmen ihr „Rollenkreuz“ in demütig-selbstloser Hingabe an den ihnen wohl oft recht unbegreiflichen Ratschluss des Komponisten willig auf sich und trugen es mit aller ihnen zu Gebote stehender christlicher Würde; während Frl. Schoder in bacchantisch-lustvoller Grosszügigkeit — jeder Zoll schönheitstrunkene Künstlerin! — eine berückende „Antichristin“ dem entgegen stellte und die leibhaftige „Umwertung der Werte“ im Sinne des positiven Lebensbildes mit den verlockendsten Farben, Tönen und Tänzen faszinierend verkörperte. Selbst das sonst wohl einmal „menschlich-allzumenschliche“ Orchester hatte sich unter dem gebietenden „Herren“-Szepter des

sein Werk persönlich vertretenden Komponisten an diesem Abende zur vollendeten „Sklavenmoral“ bekehrt: es war ein Hirt und eine Herde, es herrschte ein Sinn und eine Seele. Kurzum, es war halt wieder ein Ehrentag für Ilm-Athen, und ohne Zweifel zugleich eine Art von Ehrenrettung; ein Fest- — und kein „kritischer Tag erster Ordnung“. Bei allen kundigen Thebanern herrschte obendrein das bekannte „Schütteln des Kopfes“, wieso Berlin sich anno dazumal nur derart vergessen konnte etc. etc. — ich brauch' mich jetzt, nach allem Vorausgegangenen, ja wohl nicht weiter mehr darüber auszulassen.

Kain

Textdichtung von Heinrich Bulthaupt; Musik von Eugen d'Albert

(1900)

Eine Unvereinbarkeit zweier Weltanschauungen, im Grunde genommen „Inkonsequenz", ist mir an dem, allenthalben und berechtigter Weise ein so gross Aufsehen erregenden, als das reife Werk bedeutenden meisterlichen Könnens und ernsten künstlerischen Schaffens sonst so überaus beachtenswerten d'Albert-Bulthaupt'schen „Kain" sofort nach Anhören aufgefallen. Mein Hauptbedenken angesichts dieser Schöpfung ist nämlich dieses: dass jener düster-weltschmerzliche Pessimismus ganz augenscheinlich nicht als des Komponisten eigenste, persönliche „Weltanschauung" anzusehen ist, die er selbst er- und durchlebt hätte; dass er diese philosophische Dichtung also nur auf dem Umwege der Reflexion und der Nachempfindung in schön-geistiger, aber nicht eigentlich mit innerer Anteilnahme in Musik gesetzt haben kann. Mein zweiter Kardinaleinwand wiederum ein solcher gegen den Textverfasser und „Wagnerianer" (vergleiche Kürschners „Wagner-Jahrbuch" 1886) Prof. Dr. Heinrich Bulthaupt, des Inhaltes: dass er — bei aller Feinsinnigkeit, mit welcher er dem Byron'schen Mysterien-

vorwurfe dichterisch nachzugehen suchte, und bei allem preisenswerten dramaturgischen Geschicke, mit dem er hier die Hauptzüge, zum Teil in selbständiger, vereinfachender Umgestaltung, zur knappen Plastik eines „Einakters“ zusammen zu drängen wusste — bei alledem doch den entscheidenden Schritt zu thun und das alte Menschheitsdrama, durch beherzten Griff in's moderne Bewusstsein hinein, völlig neu zu gestalten und wahrhaft zeitgemäss zu wandeln, sich leider scheute.

Zwei Wege standen ihm nach meinem Gefühle klar und deutlich offen. Entweder er griff schlicht und stark lediglich zur einfachsten, rein menschlichen Psychologie des primitivsten Urzustandes, ohne alle modernen Anwandlungen, zurück. Dann handelte es sich hier um eine Eifersuchts-Tragödie des in seiner rauheren Art von Gott und Welt sich zurückgesetzt wähnenden Bruders, der auf den andern, durch sein Wesen schon alle Herzen gewinnenden „Musterknaben“ seinen ganzen, jähzornigen Hass geworfen hat, je ohnmächtiger er selbst sich fühlt, es ihm jemals an Liebenswürdigkeit gerade gleich thun zu können. Und damit stände nur in guter Übereinstimmung die, von Bulthaupt (auf Grund eines R. Wagner'schen Ausspruches zur Sache) versuchte, neuzeitliche Abänderung der Opfer-Substanz der Beiden, und zwar im Sinne unseres heutigen Vegetarismus — denn der Fleischesser ist von derberer Muskulatur und heftigerer Art, wogegen der Pflanzenesser sanfter und von Herzen freundlicherer Natur zu sein pflegt.... Oder aber, er folgte kühn Byron'schen Spuren. Alsdann aber war Romantik energisch zum Heroismus, Schopenhauer beherzt auch gleich in Nietzsche fortzubilden, der antichristlich-prometheische Trotz Kains und sein brutaler Totschlag nur im Sinne des „Herrenmenschen“, als Bejahung und Rechtfertigung des Lebens als solchen — jenseits von Gut und

Böse, sowie zu einer „diesseitigen“ Ergreifung des selbst geschmiedeten Schicksals ohne Götter über der Welt, konsequenter Weise umzudeuten. Danach musste Abel gleichsam der erste „Christ“ auf Erden sein, in demütiger Selbstverleugnung und Opferfreudigkeit gegen den durch Fehl seiner Eltern tief erzürnten Gott, in pessimistischer Verneinung einer durch den Sündenfall vom Paradiese zum Jammerthal umgeschaffenen Welt und in todessehnsüchtiger Erlösungs-Bedürftigkeit sein eigen Leben dem Überirdischen allein nur weihend — Kain aber gerade zum optimistischen, selbstherrlich-freien Segner dieses Lebens ohne allen „Gewissensbiss“ werden, der — mit dem Sehnsuchtsideale des zu züchtenden „Übermenschen“ in der Brust — ein vitales Interesse daran findet, diesen Preis der „jenseitigen“ Tugenden, dieses im Beten absterbende, statt in Arbeit wachsende Geschlecht als entwicklungshemmend rechtzeitig aus dem Wege zu räumen. So, mein' ich, wäre das Problem klar, modern, packend und überzeugend zugleich, gestellt gewesen, wobei es ohne alle aktuelle Aufdringlichkeit, im elementaren Sprachausdrucke ganz gut hätte hergehen können.

Bulthaupt jedoch hat sich nun glücklich wieder zwischen diese beiden Stühle setzen zu müssen geglaubt, hat meines Erachtens dicht vorbei gegriffen, ist zaudernd und unentschieden auf halbem Wege der modernen „Umwertung“ schon stehen geblieben und hat damit auch den Komponisten nicht nur seiner besten, entscheidendsten Wirkungen beraubt, sondern ihn auch noch zwangvoll — *nolens volens* — auf Schumann'sche „Manfred“-Stimmungen zurück geschraubt: wobei denn glücklich „Luzifer“, statt dramatisches Agens zu werden, als rein-lyrische Vision im Magier-Dunkel des Hintergrundes verbleibt. Abel singt im Gegenteile jetzt eine wunderschöne Leibnitz'sche „Theodicee“ zum

Preise des Schöpfers der besten der möglichen Welten, und Kain endet hübsch „moralisch“, getreu nach der Schrift, als „gezeichneter“ Sünder, in zerknirschter Reu', Busse und weltflüchtiger Scheu, statt als pantheistischer Antichrist-Ahasver unzerstörbaren Lebens, als Dionysos einer „ewigen Wiederkehr des Gleichen“, wie es doch sogar schon dem, sonst gewiss nicht allzu modern gesinnten, Weingartner (vgl. dessen „Lehre von der Wiedergeburt“ mit dem Mysterien-Entwurf), so weit es Kain wenigstens betrifft, als Anregung entnommen werden konnte . . .

Kommt noch hinzu, dass d'Albert seinerseits, oft sehr zum eigenen Nachteile, auch hier wieder seinen, in der „Zukunft“ dereinst verfochtenen, künstlerischen Prinzipien treu geblieben ist, wonach er eine Mischung von Wagner und Brahms in seinem Musikdramen-Stil anstreben will — ohne es freilich zu mehr als einer Kombination des unvermittelten Nebeneinander bringen zu können, da sich Beides nun einmal ebenso wenig amalgamieren wie Feuer und Wasser zusammen bringen lässt. So gelangt er denn nicht selten in die missliche Lage, dort „fortzumusizieren“ und eine begonnene Tonphrase, mehr als absoluter Musiker, hübsch weiter zu spinnen, wo — unter scharfer Abhebung und eventuell sogar schroffer Unterbrechung — der charakteristische poetische Ausdruck im Orchester, und schlagkräftige Handlung, oder eben doch „drastische“ Deklamation, auf der Bühne belebend einsetzen müssten. Schenkt er hingegen Wagners Lehren und Beispielen willig Gehör, dann erleben wir, zumal in symphonischen Instrumental-Episoden, immerhin bedeutsame, zum Teil ganz grossartige und ergreifende Höhenmomente, die zum Bemerkenswertesten und Besten der neueren musik-dramatischen Litteratur überhaupt gehören.

Trotzdem vermochte das Ganze doch nicht tiefere Spuren beim Hörer zu hinterlassen. Je nun, den einen

Hauptgrund für diesen Mangel an nachhaltiger Eindringlichkeit glaube ich bereits geschildert zu haben. Und überdies — wie man Bilder in Ausstellungen tot hängen kann, so vermag man auch Bühnenwerke durch den ganzen Apparat und die besonderen Umstände ihrer Servierung tot zu schlagen. Es muss leider gesagt werden, dass die Münchner Hofopern-Intendanz dieses Kainszeichen dem d'Albert'schen Werke gegenüber sich zugezogen hat. Mit einer solchen Neuheit zusammen ein so unsinnig langweiliges und unglaublich langweilendes Ballett wie „Der Blumen Rache" von Rob. v. Hornstein zu geben, ist eine unverzeihliche Todsünde, die gleich derjenigen Kains oder des Judas nicht wohl gesühnt werden kann. Wohlgemerkt: ich bin nicht etwa der Ansicht, dass ein Ballett stets ein „Unterhalb der Kunst" nur vorstellen müsse. Ein gutes, d. h. künstlerisch wertvolles Ballett mit geistreicher Musik — *à la bonne heure;* und was ein solches, den ästhetischen Menschen wirklich befriedigendes Ballett sein kann, weiss ich nur zu gut von der glänzenden Dresdner Hofoper her zu würdigen. Jener „Todsünde" zur Seite trat zudem gar noch am Premièren-Abende selbst, die viel besprochene, unverantwortliche Ungeschicklichkeit mit dem Theatervorhang, die den Beifall geradezu morden musste und die beste Wirkung an entscheidender Stelle abkappte. Aber auch im „Dekorationswesen" zu dieser Urtragödie der Menschheit sah es (im wörtlichen und übertragenen Sinne) „windig" genug aus. Ich will nicht davon reden, dass das Szenische mehr an die germanische Alpenwelt denn an asiatisches Urland mit tropischer Vegetation erinnerte; aber es ist bei uns immer wieder die alte, leidige Misère: unsere Hofoperndirigenten sind viel zu wenig Operndirektoren, sie wirken nicht über die Rampe hinaus, auch leitend und Ton angebend auf die schauspielerische Darstellung ein, frei gebietend für den

ganzen dramatischen Aktus. Da oben „regieren“ immer wieder nur die Herren von Possart und Lautenschläger mit ihren dekorativen Effekten, komödiantischen Allüren oder maschinellen Kuriositäten. Das bringt jenes alte, ruhmvolle Institut nachgerade noch total in Verruf, und das wird, fürcht' ich, auch mit und unter Hermann Zumpe, wie im neuen „Prinzregenten-Theater“, nicht sehr viel anders werden.

Max Schillings*)

(1901)

Auch das musikalische München wird zusehends „moderner". Drei grosse, ganz ausserordentliche Konzerte in einer Saison: zuerst Gustav Mahler, dann Richard Strauss, und jetzt wieder Max Schillings — ich glaube, die Münchner Musikfreunde können sich nun wirklich nicht mehr beklagen! Wenigstens war das vor wenigen Jahren noch ganz anders hier zu Lande. Wir aber können es Herrn Schillings recht wohl nachempfinden, wenn er als einer der annoch etwas Zurückgesetzten den Drang nach praktischer Selbstbethätigung in sich verspürt, schon um einmal auch nach positiver Seite hin lebendig zu ergänzen, was er das Jahr zuvor in einer viel beachteten öffentlichen Polemik zur lokalen Dirigentenfrage, ohne jede Rücksicht auf seine eigene

---

*) In diesem besonderen Falle mag es verstattet sein, von meinem eigenen Grundsatze: nur in der realen Bühnenwirkung geprüfte Opernkompositionen hier besprechen zu wollen, ausnahmsweise einmal abzuweichen, indem ich hier einen Konzertbericht mit einfüge. Merkwürdiger Weise sollte es mir nämlich bis dato noch niemals vergönnt sein, irgend einer der Aufführungen Schillings'scher Werke (in Karlsruhe, Wiesbaden, München, Berlin, Weimar, Schwerin, Leipzig, Magdeburg, Bremen, Hamburg etc.) persönlich anwohnen zu können. Und eine musikalische Potenz wie diesen Meister in solchem Zusammenhange gar nicht näher zu würdigen, wollte doch nicht gut angehen.
D. Verf.

Person (denn es ist ihm bei unseren Machthabern zunächst schlecht genug bekommen, die ihn seither vollends gar ignoriert haben) mehr theoretisch anzuschneiden, den Mut hatte. Sein auf eigene Faust nun unternommenes Komponistenkonzert am Abende des 30. März — es war nicht nur hervorragend im Programm, es war auch glänzend im Resultate; ja, es erbrachte den klaren Beweis eines bedeutenden, wahrlich nicht mehr zu übersehenden Fortschrittes in seiner künstlerischen Eigenständigkeit seit der Oper „Ingwelde", und der Komponist hatte den Triumph, allgemein die Frage aufgeworfen zu sehen: nicht allein, warum jene „Ingwelde" so bald schon wieder vom Spielplane der Münchner Hofoper seinerzeit verschwunden war, sondern auch, warum uns Werke wie der „Pfeifertag" und die „Orestie", oder auch der symphonische Prolog zu Sophokles' „König Oedipus" u. a. dauernd Seitens unserer offiziellen Musikinstitute und Konzertveranstaltungen wohl vorenthalten werden. Es giebt Pflichten, meine sehr verehrten Herren! — hier wie dort, in jedem Amt und in jeder Sphäre. Und demnach: *sunt certi denique fines* — d. h. endlich einmal müssen solche Versäumnisse auch ihre natürlichen „Reaktionen" finden.

Schillings ist unter den zeitgenössischen Musikanten ein Aristokrat vom Scheitel bis zur Sohle. Wie sich schon der äussere Habitus des Abends, bis in den apart-geschmackvollen Druck des Vortragszettels hinein, mit durchgebildeter Vornehmheit anliess, so auch hatte jener Kulturfreund wohl unbedingt Recht, welcher mir gegenüber den Eindruck des Konzertes beim Ausgange kurz dahin zu charakterisieren versuchte: dass Max Schillings keine unvornehme Note je zu schreiben vermöchte, und daher auch nicht ein einziger unanständiger Ton in diesem ganzen, reichen Konzerte zu vernehmen gewesen wäre. Mochte nun aber in früheren

Phasen seiner geistigen Entwicklung die Befürchtung vielleicht noch nahe liegen, dass solche innere Vornehmheit und solcher äussere Wohlschliff guter gesellschaftlicher Formen den Musiker Schillings der Gefahr einer gewissen Glätte aussetzen könnte — hier, angesichts dieser Vorführung vom neuesten Stande seines gehaltvoll-ernsten Schaffens, mussten sich solche kleinmütige Bedenken in ein Nichts alsbald auflösen. Schon früh, bald nach seinem ersten Hervortreten (zu Karlsruhe) in die musikalische Öffentlichkeit, galt Schillings als einer unserer ersten, gediegensten und sublimsten Polyphoniker; ja, man schätzte seine feine, selbständige Harmonik noch besonders und ganz ausnehmend, mass ihr eigenartige, ungewohnt neue Reize vor vielen Anderen schon sehr frühe bei. In Sonderheit war man sich schon lange darüber klar, dass hier ein dekoratives Talent allerobersten Ranges von ganz individueller Note, mit glänzenden Gaben und einem wahrhaft blühenden Farbenreichtum à la „Secession“, in den modern-musikalischen Wettbewerb mit eingetreten war. Und das Bemerkenswerte dabei war obendrein noch, dass diese berauschende, tief gesättigte Farbenpracht niemals herb und wild sich gab, Keinem je wehe that, so blendend sie sich auch gar oft entfalten mochte; dass diese kühne und komplizierte Polyphonie einer reich bewegten, unruhvollen Ton-See doch stets mit dem edelsten Wohlklange gepaart auftrat und im Grunde keinerlei schmerzvolle „Kakophonien“ je aufkommen liess. Allein ebenso wenig durfte man sich damals auch der Sorge verschliessen, dass all dieses Wohllaut-Wesen am Ende doch allzu sehr in reiner Wollust schwelgen, in allzu molluskenhafte Weichlichkeit sich verlieren möchte. Auch das aber ist nunmehr überwunden und völlig anders heute geworden; selbst diese — wir gestehen es offen: ernstliche Besorgnis mit einem Male, und wohl für immer, für uns

zerstreut worden. Dachte ich mir auch, noch zu Anfang unseres Konzertes, beim Anblicke des wenige Reihen vor mir sitzenden jugendlichen Siegmund von Hausegger, dass dieser doch ungleich mehr, und sicherlich auch robustere Knochen in seinem — *s. v. v.* Musikleibe habe: im weiteren Verlaufe des Abends, zumal bei den kräftig-charaktervollen Klängen der überaus interessanten Bruchstücke aus dem „Pfeifertage", mussten mir derartige Betrachtungen nachgerade gründlich vergehen. Schon in der „Ingwelde", wo man ja noch durchaus im Bereiche greifbarster Wagnerismen blieb, steckt ja so viel Eigen-Sinn, persönlichstes Wesen und Sonder-Fluidum, dass man auf Schritt und Tritt ganz unwillkürlich die ersichtliche Kopie gerne auch wieder vergisst. Neuerdings aber hat sich der Komponist zu einer ganz selbständigen und neuartigen Melodik gefunden, welche besonders durch Vermeidung gewisser Zwischentonstufen ein durchaus eigentümliches Gepräge erhält. Und wie zu einer seiner selbst bewussten Diktion, so erst recht hat er sich seither noch zu einer weit freieren, eigenen Weltanschauung ganz offenbar mit hindurch gerungen. Namentlich wieder im „Pfeifertag" durfte diese durch ihren hohen künstlerischen Ernst nur angenehm berühren, welchen der Komponist gleich einem persönlichsten Glaubensbekenntnis in die Sporck'sche Textdichtung selber hinein gelegt und durch welchen er dieser eine höhere, sogar gewisse Ungereimtheiten darin noch verklärende, Bedeutung verliehen hat. In Herrn Kammersänger Emil Gerhäuser und Fräulein Hertha Ritter fand der das Orchester „eigenhändig" tadellos leitende Konzertgeber übrigens verständnisvollste, zum Teil kongeniale Unterstützung, in Hermann Behn überdies einen ebenso feinfühligen wie poetischen Dolmetsch seiner tieferen Absichten...

Von jeher war der Rheinstrom als solcher nicht nur die lebendige Vermittlung zwischen Ost und West, sondern

sein Gebiet bildete auch das vornehmste Streitobjekt zwischen deutscher und französischer Kultur; und noch heute klingt es manchmal wie entfernte Reminiszenz alter romanischer Neigungen (besonders stark bekanntlich in Mainz) auf diesem Boden mit und an. Auch im Blutstropfen schon finden sich da zuweilen bestimmte feine und interessante, für eine tiefer gehende Analyse höchst reizvolle Mischungen. So kommen wir denn zu dem Schlusse, dass wir in Schillings vor Allem ein Rheinland-Kind freudig zu begrüssen haben, in welchem die dortige lebfrische Sinnenfreudigkeit mit keinem Zuge sich verleugnet, aber zugleich mit einer leisen Tradition jener vornehmen, durch und durch graziösen Feinkultur des Westens sich erfreulich mischt, die gar nicht anders als elegant sein und im Stilgefühle guter Formen sich bewegen kann. Wird der frondierende Kraft-Trick wohl immer dem Bajuvaren Rich. Strauss als besondere „*force*“ anhängen, so wird ein Schillings mit seiner aristokratischen Kunst gewiss niemals zu verletzen vermögen. Und so konstatieren auch wir gerne, höchster Erwartungen voll, den ausgesprochen grossen Erfolg jenes Abends mit all seinen nachhaltigen Ergebnissen.

Mode und Experiment

(Pseudo-Wagnerianer)

Der „Fall“ Heinrich Zöllner

(1889/95)

Es war ein ziemlich lautes Blätterrascheln, im grossen deutschen Zeitungswalde jüngst, da die Wunder-Mär verlautete: „Eine hohe Faust-Oper ist euch geboren worden — ganz im Gegensatze zur schrecklichen Gounod-Verballhornung deutsch und ernst in jedem Zug, und dabei durchaus Wagnerisch!“ Nun, am 20. Januar 1889 war für mich zu München die willkommene Gelegenheit geboten, dieses Weltwunder und Natur-Ereignis gelegentlich einer Vorführung am dortigen Hoftheater von Angesicht zu Angesichte kennen zu lernen ... und, merkwürdig, ich bin Pharisäer genug, um darnach nun laut zu beten: „Herr Gott, ich danke dir, dass ich nicht so bin wie dieser Zöllner!“

Besprechung einer deutschen Faustoper — an sich schon ein gar heikel Ding und ein sauer Amt, fürwahr! Und nun vollends erst, wenn (wie hier noch überdies) aus der Faustoper — ein „Opernfaust“ geworden. Da lobe ich mir denn doch einen Gounod, der, vom französischen Standpunkte aus besehen, wenigstens noch ein eigenartiges Ganzes gegeben hat und schliesslich ja auch gar nichts Anderes, denn ein französisches „Grisetten-Drama“ mit Musik, damit gemeint haben wollte, welches freilich der Deutsche einfältig und gutmütig genug ist, sich als „Ragout von fremdem

Schmauss", als den besseren und gefälligeren, weil angeblich verständlicheren, „Faust" zeitlebens vorsetzen zu lassen. Auch noch der Zenger'schen „Faustmusik" stehe ich im Grunde meines bösen Herzens ungleich sympathischer gegenüber, als welche zwar auch manch' unbegreifliche Thorheiten begeht und zweifelsohne zahmer, s. z. s. philiströser geartet sich zu erkennen giebt, dafür aber auch solider, ernster und — gründlicher gearbeitet erscheint als dieser Heinrich Zöllner'sche Musikfaust, Motto: „Heinrich, mir graut's vor dir!" Denn dieser letztere tritt ja förmlich mit der Prätension vor uns hin, das Faustproblem durch seine Musik gelöst zu haben und den Deutschen endlich einmal ihren deutschen, alleinechten und -berechtigten Faust zu geben (wenn anders wir unserer gelobten Presse nur auch Glauben schenken wollen); pochend zumal auf die akademische Bildung des Deutschen, hält er das Aushängeschild des Tiefsinnig-Philosophischen noch ganz besonders vor: und diese „Absicht" just ist's, welche stark an dem Werke „verstimmt"!

Ohne Frage haben gerade wir „Wagnerianer" alle Ursache, einer solchen Oper gegenüber nur um so offener Farbe zu bekennen — Pflichten freilich, welcher die berufene oder unberufene Münchener Presse bisher noch ganz unbegreiflich wenig sich erinnert zu haben scheint. Erweckt es doch ganz den Anschein, als ob der Komponist in kluger, sei es nun absichtsvoller oder doch nur instinktiver Verwertung des „Modischen" im Wagnerianismus, auf die Kritiklosen und Urteilsunfähigen der Herren Wagnerianer als seinen Anhang spezialiter spekuliert habe. Allerdings, er hat sich dabei auch wieder gewaltig verrechnet, indem er nämlich vollkommen darauf vergass, wie gerade der echte Anhänger des Bayreuther Ideales vor Allem dafür einzutreten hat, dass „Stil" überall walte; dass uns unsere klassischen deutschen Meisterwerke der Dicht- wie der Tonkunst

nicht beliebig verhunzt oder verschlimmbessert, wo nicht gar „vivisезiert“ werden: — wonach denn auch Zöllners „Faust“ rundweg für eine solche „Verstümmelung“ der Goethe'schen Tragödie *coram publico* zu erklären wäre.

Es thut mir allerdings herzhaft leid, bei solch' scharf prononzierter Aussprache des von mir als wahr Erkannten dem zweifellos guten Willen und unstreitig respektablen Können des Komponisten nicht die gleich gebührende Anerkennung zollen zu können, die diese beiden Eigenschaften sonst zweifellos verdient hätten. (Zöllner hat die Partitur „dem Andenken seines geliebten Vaters“ gewidmet, man darf also wohl annehmen, dass er sein Allerbestes damit zugleich gegeben hat!) Allein hier handelt es sich um ein edelstes und höchstes Gut unserer Nation an sich — da hilft nur ein kräftiges, ganz entschiedenes Wort; der Komponist, indem er an ein solches Nationalwerk die Hand anlegte, hat sich leider selbst aller „mildernden Umstände“ von vornherein schon begeben. Und die schlimme „eklektische“ Gesinnung ist es, gegen die wir uns vor Allem hier einmal energisch wenden müssen, wenn nicht alle Errungenschaften des Bayreuther Meisters ernstlich in Frage gestellt werden sollen. Zum Mindesten liegt eine gewaltige, mehr als bedenkliche Verirrung bei Zöllner vor. Ich habe einmal von diesem Komponisten sagen hören, er sei ein „äusserst intelligenter Musiker“. Nun, ich glaube es wahrhaftig, er ist zu intelligent! Wenigstens kann ich mich bei ihm des Eindruckes einer mehr raffinierten Klugheit in der Wahl des unfehlbar Wirksamen nie recht erwehren. Und wiederum scheint es ihm an der nötigen Selbstkritik leider allenthalben zu gebrechen. Um so unbegreiflicher denn, wenn er nicht zum Mindesten ein paar gute Freunde gefunden, die ihn auf das Schlimmste, was er an Empfindungen, Reminiszenzen, Entlehnungen

obendrein sich geleistet, in aller Güte aufmerksam gemacht und auf dessen Tilgung aus der Partitur vor deren Veröffentlichung ernstlich gedrungen haben. Freilich, die sind nun eben gar die Ärgsten — „Gott bewahre uns vor unseren Freunden!"

Kein Zweifel, dass das „Faust"-Gedicht nach Musik ordentlich „schreit". Goethe selbst (in den Gesprächen mit Eckermann) erwähnt bekanntlich des seltsamen Umstandes, dass das Gedicht als Drama beginne, um (im II. Teil) als Oper aufzuhören. Es ist dies für uns ganz ohne Zweifel ein nicht misszuverstehender Wink und ästhetischer Fingerzeig dafür, dass das Ganze mit Musik auszustatten sei; dass für den Musiker ein „Faust-Problem" (und zwar auch nach der Lassen'schen Musik, die ich persönlich immerhin sehr schätze) thatsächlich noch besteht — mit einem Worte: dass die wahre „Faust-Musik" erst noch geschrieben werden soll! Nur frägt es sich eben, was man von dem hieraus der Musik Bedürftigen mit einer solchen zu versehen hat, welche Grundsätze und ästhetischen Prinzipien man dabei im Einzelnen wohl befolgen will. Aber gewiss liesse sich da doch immer noch von einem überzeugungssicheren „Standpunkte" reden. Zugegeben somit, dass Zöllner hierin das Richtige getroffen hätte (was wir vorläufig noch völlig dahin gestellt sein lassen), so wäre er damit allerdings schon auf halbem Wege in der Lösung jenes Problemes vorgeschritten, und es käme sonach nur mehr auf das Wie? dieser Ausführung im Besonderen an. Nun hat er aber thatsächlich mit den einzelnen Szenen des Drama's überaus willkürlich gewirtschaftet — ich nenne das einfach „Wirtschaft, Horatio; Wirtschaft!" —, trotzdem er *pars pro toto,* den lediglich in Musik gesetzten I. Teil, „Faust" schlechthin nennt. Also schon in diesem vitalen Punkte befindet er sich auf einem argen Holzwege. Und wie bereits

hier — bei dem Was? des ganzen Problemes, so hat er meines Erachtens erst recht mit seinem Wie? klägliches Fiasko gemacht; mit Ausnahme nämlich des allein einheitlicher und eigenartiger gestalteten, auch formell abgerundeteren, sozusagen in sich gedrungeneren IV. Aktes ist das Ganze nichts als ein heillos Sammelsurium von (nicht einmal elegant angebrachten) Gemeinplätzen aus Weber'schen, Schumann'schen, in Sonderheit aber den Wagner'schen Haupt-Werken. Ein direkter Anklang lässt sich natürlich, wie stets, nirgends bestimmt nachweisen, und doch verhält sich's so: Gemeinplatz ist nämlich Etiquette in der Umkehrung — der doppelte Kontrapunkt des Schematischen, wie alles Formelwesens.

Jedermann hat wohl schon bei Liebhaber-Theatern oder Dilettanten-Vorstellungen selbst einmal Gelegenheit gehabt, sich an dem geschickt gemachten, aus bekannten Opern-Melodien und beliebten „Nummern“ mit sachkundiger Hand zusammen gestellten, häufig sogar recht hübsch instrumentierten, im Übrigen aber meist einheitlosen und zerfahrenen Opus eines Dilettanten zu ergötzen, wenn z. B. für einen scherzhaften Operetten-Text eigener Mache rasch eine gefällige, womöglich komisch kontrastierende Musik zusammen geschweisst werden sollte. Namentlich bei Karnevals-Unterhaltungen ist dergleichen ja ein recht gebräuchlicher Sport und gerne gesehener, famoser „Ulk“, zu dessen „Produktion“ in der Regel bemerkenswert viel Witz aufgewendet wird, welcher nicht selten einer weit besseren Sache würdig wäre. Ähnlich berührt mich (rein subjektiv) nun auch dieser Zöllner'sche „Faust“. Nur bleibt eben hier der fatale Unterschied noch der: dass weder der Text, noch die Musik dazu neu waren, und dass es zum Unglücke diesmal nichts Geringeres wie — just den Goethe'schen „Faust“ betraf, an welchem sich ein musikeifriger Dirigent des „Kölner Männerges.-Vereins“ derart vergriffen hatte.

Pure Thorheit, wo nicht gar Albernheit wär's, dem Komponisten sein beträchtliches technisches Können, eine den Kundigen geradezu verblüffende Kenntnis der „Mache“ als solcher, absprechen zu wollen; seine Begabung: wirksam, klangvoll, farbengesättigt (nennen wir die schlechte Sache mit einem schlechten Worte: „effektuos“) zu schreiben, ist ganz erstaunlich, so sehr wir auch hier und dort das Instrumentale weniger dick aufgetragen, das Blech weniger materiell, weniger brutal behandelt sehen möchten; ja, der Eingangschor („Sonnenhymnus“ der Engel) ist so berauschend durch den Klangzauber, welcher über das Ganze ausgegossen, so wahrhaft berückend seinem sinnlichen Reize nach gegeben, dass man sich ihm unwillkürlich gefangen giebt und erst später zur Reflexion wieder erwacht — wonach sich dann allerdings der „moralische Katzenjammer“ über solchen trügerisch-schönen Ohrenschein um so kläglicher einzustellen pflegt. Aber Zöllner bleibt, genau genommen, nur ein überaus gewandtes, vielseitiges Talent — im Abgucken, und es bestehen immerhin noch ganz wesentliche Unterschiede zwischen solchem „Abgucken“ (wie einer „sich räuspert und wie er spuckt“) oder einem „Kopieren“ (das Äussere eines guten Kernes genau nachbilden), sowie zwischen „Imitieren“ (im Allgemeinen nachahmen, nicht genau, mit eigener Selbständigkeit) und (das innere, frisch quellende Leben) getreulich „Ablauschen“ (um es seinem Geiste, nicht dem Buchstaben nach, neu aus sich heraus nun zu gestalten)! Kurz — hier muss es leider heissen: „Gewogen, und zu leicht befunden!“

Dabei ist Zöllner kein Musiker als solcher, im selbständigen, absoluten Sinne des Wortes; er bedarf augenscheinlich stets des erläuternden Textes oder irgend einer spezielleren poetischen Anregung als festen Stützpunktes, um seine musikalische Phantasie daran erst sich emporranken zu lassen. Ein Text wird ihm so

zur Krücke, um sich an dieser aufzurichten und unfrei zu wandeln. Nirgends finden wir daher wirklich und ausgeprägt Sinfonisches bei ihm, nie ein breit dahin flutendes Melos im Beethoven'schen Geiste, gemäss dem Wagner'schen Sinne oder auch nur nach Liszt'schem Muster; überall lediglich unruhvolle Ansätze, nicht einmal ein ausgeführtes „Vorspiel“, keinerlei Interludien im geläufigen Sinne dieses Begriffes, ja nicht einmal die bei fallendem Zwischenvorhange doch so nahe liegende und notwendige Zwischenakts- oder Überleitungs-Musik. Endlich wäre als kritische Ausstellung noch anzubringen, dass das Ganze nach seinem lokalen und zeitlichen Kolorite so ungefähr doch wohl dem „Meistersinger“-Typus oder -Stil hätte entnommen bezw. nachgebildet werden müssen, statt dessen der Komponist ein hochmodernes, tiefphilosophisches und glühend-sinnliches Weltschmerz-Drama mit durchaus opernhaften Allüren heraus holen zu müssen vermeinte . . .

Was die äussere Ausstattung des Werkes betrifft, so ist immer wieder geradezu „fabelhaft“, wie einzig und grossartig dergleichen gerade in München inszeniert zu werden pflegt. Ich sage nicht, dass nicht z. B. in der Leipziger Ausführung die Schlussapotheose des II. Teiles schon herrlich und prächtig genug wäre; allein die Münchener Inszenierung des „Prologes im Himmel“ kann kaum mehr übertroffen werden. Lediglich einen unmassgeblich bescheidenen Vorschlag mehr dramaturgischer Art möchte ich mir dabei erlauben: Wäre nicht auf irgend eine Weise (etwa durch Wandeldekoration?) mehr Leben und Schweben, mehr Bewegung und Regung in die starren, toten Wolkenschichten der ersten und letzten Szene noch zu bringen? Eine stete Oszillation sollte hier jedenfalls herrschen! Denn jeder Gebildete frage sich doch selbst: ob er nicht — und zwar nicht allein unter dem Begriff einer

„ewigen Seligkeit“, sondern auch bei der Lektüre des Drama's, unter dem Eindrucke der grandiosen Stimmung dieses Dantesken Himmelsgemäldes — sich eine Einheit von Licht- und Schall-Wellen gedacht, eine harmonische Doppelschwingung des Äthers bereits empfunden habe (wie dies ja auch schon in dem Pythagoreischen Gedanken einer „Sphärenharmonie“ gelegen hat und von den Engeln in ihrem erhabenen Gesange unzweideutig genug noch dazu ausgesprochen wird, wenn es hier heisst, dass die „Sonne töne“)? Was freilich die übrigen Akte noch anlangt, so muss ich wohl oder übel bekennen, dass, wer den ganzen „Faust“ einmal erst auf der Devrient'schen, dreifach gegliederten „Mysterienbühne“ (vide Leipzig oder Weimar) erschaut, nicht nur den halben Faust allein für sich nicht mehr gut vertragen, sondern auch jede andere Inszenierung, mit den häufigen Verwandlungen bei offener Szene, schlecht genug goutieren kann. Und wenn wir auch nicht gerade behaupten wollen, dass mit jener Mysterienbühne alle szenischen Schwierigkeiten ohne Weiteres schon gehoben wären, wir müssen alsdann doch z. B. das unmittelbare Übergehen der Szene zwischen Mephisto und den Frauen in die andere zwischen Mephisto und Faust, bei offenem Vorhange, wie so manches andere Derartige, als direkt geschmacklos nunmehr wohl bezeichnen; d. h. wir drehen eben vor Allem dem Komponisten einen Strick daraus, dass er uns dergleichen Phantasiesprünge nicht wenigstens durch seine Kunst, etwa durch ein charakteristisch-überleitendes und ebenso vorbereitendes Interludium (während dessen der grüne Vorhang getrost hätte fallen können) lebendig vermittelt und von Neuem begreiflich gemacht hat. — Selbst die einige Tage später, bei der Aufführung des Goethe'schen Drama's mit der Max Zenger'schen Musik benützte bessere, weil zweck- und sinngemässere, im Übrigen auch durchaus neue

Dekoration vermochte übrigens mit Nichten alle Wünsche dieser Art vollauf schon zu befriedigen. Dessenungeachtet durfte man von solch verschiedenartiger szenisch-technischer Behandlung eines und des selben Meisterwerkes doch überaus befremdet sein, zeigte eine solche Massregel doch klar und deutlich genug, welch verfehlten Standpunkt man, völlig achtlos, auch heutzutage noch, und dazu an einer bedeutenden Bühne, jeder Oper gegenüber einnimmt, indem man derart zwischen ihr und dem „eigentlichen“ (!), rezitierten Drama noch eine strenge Scheidewand zu Ungunsten der ersteren errichtet. Und das lässt sich also ein Komponist und „Wagnerianer“ ruhig gefallen? Oder sollen wir das am Ende gar als eine stillschweigende, beredsame Kritik der Intendanz und Regie gegen seinen Versuch auffassen: welch beide dadurch zuletzt entschieden hätten, dass es sich hier eben nicht um das Goethe'sche „Musikdrama“ als solches, sondern nur um eine schlechte, rechte „Oper wie andere mehr“ zu handeln habe? *Discite, moniti!*

Volle siebzehn Jahre später, im 25. Gedenkjahre des Krieges von 1870/71, hatte ich — diesmal bei der Aufführung des „Überfalles“ zu Dresden — Anlass, zum „Fall Zöllner“ nochmals Stellung zu nehmen bezw. bei dieser Gelegenheit gleich wahrzunehmen, ob wohl das — zugegeben: herb-schroffe — Urteil von damals zu Recht bestehen könne, oder nicht vielmehr doch nun zu revidieren wäre. Mein Urteil hierbei nun lautete — kurz und bündig — folgendermassen:

Das Textbuch, mit Benützung der Novelle „Die Danaïde“ von Ernst von Wildenbruch vom Komponisten selbst, freilich ohne allen dichterischen Geist, verfertigt, behandelt eine freie Episode aus jener Zeit des grossen Krieges, in welcher die deutschen Kämpfe

mit den Franktireurs eine besondere Rolle spielten. Trotzdem aber kann es gar keinem Zweifel unterliegen, dass Zöllner, der als Sohn des bekannten Männergesangs-Komponisten in ganz Sachsen einen tüchtigen Stein im Brette hat, die augenblickliche Jubiläumsbegeisterung lediglich geschickt ausgenützt hat, um seine beiden Werke: diesen „Überfall" und das zu Leipzig am 1. September aufgeführte „Vor Sedan", wenn überhaupt, so doch wenigstens bei solcher Gelegenheit, glücklich an den Mann zu bringen; denn weit eher als nationale Kriegsbegeisterung etwa, predigen sie jene bekannte freisinnig-internationale Versöhnlichkeit, die zu der augenblicklichen Stimmung des deutschen Volkes ungefähr wie eine Faust auf's Auge passt. Der Zeitstoff, den er sich zum Vorwurfe genommen, nimmt darum auch in seiner Oper kaum eine andere, höhere Bedeutung ein, als ungefähr das Sensationsinteresse irgend einer aktuellen Begebenheit in unserem Zeitungs-Romane dies thut, und was den ästhetisch empfindenden Menschen von vornherein zur Verzweiflung bringen kann, das ist die völlige Unvereinbarkeit dieses Novellen-Milieu's mit dem musikdramatischen Stile vom hohen Kothurn, als welche die Grundlagen der modernen Oper überhaupt schon auf den Kopf stellen muss. Realistische Voraussetzungen . . . und ein idealistischer Ausdruck für diese! Man denke nur: schmutzige Stiefel und abgeriebene lederne Reiterhosen — mit Harfenbegleitung; ein in der schwer gepanzerten Rüstung der Nibelungenmusik mit breiten Posaunenchören mächtig einher flutender Gefühlsstrom — und oben auf der Bühne zwei, vom matten Scheine einer kleinwinzigen Petroleumlampe beschienene Konventionsmenschen, die sich per „Sie" und „Madam" anreden; später Panorama-Malerei mit dem „lebenden Bilde" von zur Schlacht ziehenden Pickelhauben — und daneben eine weichmütig säuselnde

Musikbegleitung; endlich eine geradezu erfrieren machende, echte Winterlandschaft mit fallendem Schnee — dazu aber schwülste Tristan-Anklänge! Auch eine Sache wie der militärische Zapfenstreich nimmt unter Zöllners Hand eine merkwürdig spiessbürgerlich-nachtwächterhafte Färbung an. Kurz, das Liebenswürdigste an Zöllners Begabung wäre ohne Zweifel die begeisterungsfähige Naivetät, mit der er, wie schon bei seinem Goethe'schen „Faust“, an einen Stoff sich heran gemacht, der überhaupt gar kein Opernvorwurf ist; wie zugleich wieder das eigentlich Bewundernswerte an ihm der unerschütterliche Glaube und der hingebende Eifer bleibt, welcher ihn die unverfroren-skrupellose Eklektik aus Wagner, Nessler, Rubinstein, Verdi, Mascagni und Spinelli anscheinend gar nicht einmal empfinden lässt, der er in wahrhaft erschreckender Weise auch hier sich wieder verfallen zeigt. „Wohlauf Kameraden“, „Morgenrot, Morgenrot“, die „Marseillaise“ und ein französisches „Chanson“ stehen obendrein mehr oder minder unvermittelt dicht neben einander — von organischem „Stil“ kann also schlechterdings hier keine Rede sein ... Die vom Dresdener Hoforchester unter Schuchs eleganter Führung mit schier unverdienter Klangschöne gespielte Neuheit fand, wie alle Sensations-Romane, lebhaftesten und willigsten Beifall, so dass der persönlich anwesende Komponist nach den beiden Akten wiederholt für die gute Aufnahme seines Werkes danken durfte. Uns wird freilich Herr Anthes als „singender Freiwilliger“ und der Opernsänger Schrauff als melodramatisch (!) anrufender „Feldwachposten“ ganz unvergesslich bleiben. Eines der besten Stücke sind hingegen die belebten Franktireur-Chöre, mit denen die Oper in flüssiger (wenngleich etwas wohlfeiler) Frische recht charakteristisch-wild einzusetzen hat.

Heinrich der Löwe

Grosse Oper in vier Akten von Edmund Kretschmer

(1894)

Ich bin selbst nicht im Theater gewesen. Ich hatte mich erinnert, dass schon Robert Schumann manchmal, um ein objektives Urteil über eine Sache zu gewinnen, zwei intime, aber höchst extreme Freunde — Eusebius und Florestan mit Namen — für sich ausgeschickt hat, und habe gestern zwei solche Freunde, auf deren Urteil und innere Wahrhaftigkeit ich mich unbedingt verlassen kann, statt meiner diese Oper besuchen lassen. Der Eine von ihnen ist ein frommes, gutherziges und sinniges Gemüt, das niemand gern etwas zu Leide thut und kein Spiel jemals verderben kann — ganz wie jener Schumann'sche Eusebius; der Andere freilich ist das pure Gegenteil hiervon — wie weiland Florestan eine radikale, heftig aufbrausende und aufrührerische Natur mit einer von (leider oft beissender) Satire geschwellten Ader. Derweilen nun diese Beiden sich das Werk für mich anhörten, sass ich bei der Lampe Schein zu Hause und studierte emsig Herrn Otto Schmids „Edmund Kretschmer"-Buch, und so hoff' ich, wird es mir schon gelingen, aus der Beiden Berichten, Urteilen und Anschauungen als unbeteiligter Dritter das rechte „Mittel" auch heraus zu finden. Ich will also zuerst „den Einen" und

dann „den Anderen“ gehörig vernehmen, um am Schlusse womöglich meinen eigenen Senf noch mit drein zu geben

Der Eine: Solch’ weltliche, lebensfrische, theaterfreudige und instrumentationskundige Kirchen-Organisten, wie Meister Edmund Kretschmer einer ist, wird es wohl selten geben! Was unseren heimischen „Wort- und Tondichter“ — und das ist er doch nun einmal für uns Dresdner — vor Allem so unvergleichlich liebenswürdig macht, das ist der schöne Glaube an seine Kunst, der sich so sehr vorteilhaft unterscheidet von jener bei unseren „Musikanten“ neuerdings eingerissenen „Glaubens“- und „Kurslosigkeit“, mit der sie in den Musik- und Theaterwogen umher treiben und in den Tag und in die Welt hinein musizieren, nur damit eben musiziert, „komponiert“ und „oper“iert werde. Seine Kunst ist eine durch und durch ehrliche, und in diesem Sinne ist auch sein „Heinrich der Löwe“ ein grundehrliches, höchlich ernst-gemeintes und ebenso ernst zu nehmendes Werk, das — wie es von der begeisterten Schaffensfreudigkeit des Komponisten auf dem ihm geläufigen Gebiete Zeugnis giebt — so besonders durch seine mannigfachen Schönheiten, bei einer so glänzenden Darstellung und prächtigen Ausstattung zumal, Interesse erwecken darf und Achtung vor dem schönen Streben seines Schöpfers einflössen muss. Der trotz seiner 64 Jahre noch so elastische Autor ist vor Allem mit Leib und Seele Deutscher; in solchem Sinne ist auch sein Werk ein erfreuliches, ebenso beredtes wie tüchtiges Dokument dieser seiner treu-vaterländischen Gesinnung geworden, gehört es zu denjenigen Werken, welche — wenn sie vielleicht auch weniger für die Zukunft der Kunst bedeuten sollten — doch der Gegenwart immerhin etwas zu sagen haben, weil sie im guten Sinne „patriotisch“ sind. (Das war ja auch so sehr ungerecht von R. Wagner, dieses Moment an W. Weiss-

heimers „Theodor Körner“-Oper vollständig zu verkennen und diesen edlen, verdienten Mann so überaus schwer zu kränken!) Unverwüstlich ist dem gewandten Setzer so vieler vortrefflicher Chorlieder zudem aber auch der Glaube an die Kraft des deutschen Liedes — das „Sieg im Gesang“, das er einmal gedichtet und komponiert, ist sein Lebensmotto gleichsam geworden; in diesem Sinne steht auch das „deutsche Lied“ im Mittelpunkte dieser seiner Oper, wird gerade die Lösung des dramatischen Knotens darin mit geradezu schlagender Beweiskraft durch den Gesang allein herbei geführt. Für Deutschlands Grösse und deutsche Treu', für Frauenehr' und Liedesmacht — das sieht man ihm an — geht er nun einmal durch's Feuer; ein Abglanz solcher begeisterten Wärme, ein Strahl jener felsenfesten Überzeugungen hat auch sein Werk belebt und innerlich frohgemut gestaltet.

Manche mochten sich wohl darüber gewundert haben, warum man zur würdigen Feier von des Autors 40jährigem Amtsjubiläum nicht seine „Folkunger“, die doch seinen Namen weit über Dresdens Mauern hinaus getragen und in ganz Deutschland sattsam bekannt gemacht haben, zur Aufführung ausersehen hatte. Allein, einmal sind ja diese „Folkunger“ von Zeit zu Zeit immer wieder bei uns aufgeführt worden — da wollte man doch dem Jubilare durch Neueinstudierung einer anderen Oper zu seinem Gedenktage gern auch einmal eine besondere Freude anthun; und dann bin ich unserer verehrlichen Opernleitung doch doppelt erkenntlich dafür, dass sie gerade „Heinrich den Löwen“ dazu auserkor — denn erstens war das Werk, das die Aussöhnung Kaiser Barbarossa's mit seinem Vasallen zum Inhalte hat, gewiss ein eminent zeitgemässes „Spiel“ eben jetzt (da die hohe Politik dazu die äussere Begleitung abgiebt); und zweitens bin ich Ketzer genug, diesen „Heinrich

den Löwen“ Kretschmers sogar auch für sein bestes Bühnen-Werk zu halten, besser entschieden als seine berühmten „Folkunger“, an denen mich das Mosenthal'sche Textbuch mit seiner äusserlichen, auf „Effekte“ vielfach zugespitzten Mache doch immer so arg verstimmt hatte. Man braucht hier nur z. B. auf Astocs, des Sehers, Warnung hinzuweisen, auf das die erste Szene des 1. Aktes beherrschende, frisch sprudelnde, hübsche und eigenartige Frohsinnsmotiv, das kernige Volkslied weiterhin zu Ehr' und Preis Heinrichs des Löwen, auf die schöne Szene Clementinens sodann mit den Armen, auf die von interessanten Momenten getragene Zwiesprache zwischen Konrad und Clementine, sowie auf die wohlgetroffene Nachtstimmung an der Küste Ancona's mit dem Liede Clementinens bei Beginn des 3. Aufzuges, oder die prächtigen Märsche und vor Allem die sinnvoll-charakteristischen Tänze, zuletzt auch auf die fein ausgearbeitete Altpartie der Irmgard, wie füglich auf den Schluss des Ganzen — auf alle diese Dinge, um jenes Urteil sofort näher zu begründen. Das Textbuch, das allerdings vielleicht durch eine andere Bearbeitung der Liedeswirkung vor dem Kaiser auf nur 3 Akte hätte eingeschränkt werden können, ist im Allgemeinen gut aufgebaut und fesselt als Dichtung ganz entschieden; es ist nur nicht dramatisch so wirksam wie das an effektvollen Schlagern sicherlich reichere „Folkunger“-Drama. In seinem Verhältnis zu Wagner bedeutet dieses mehr den Meyerbeer- und Tannhäuser-, „Heinrich der Löwe“ dagegen den Lohengrin- (wenn auch noch ein klein wenig den Rienzi-)Stil. Der Instrumentalsatz ist meist voll und weich gehalten, ohne gerade der späteren Wagner'schen Polyphonie zu folgen; die zahlreichen Posaunen- und Trompetenstellen darin erscheinen von grosser Kraft, geben sich wenigstens mit imponierendem Glanze. Kurz, das Werk hinterlässt

schliesslich einen recht sympathischen Eindruck, der sich sogar noch erhöhen darf, wenn man erst in Erwägung zieht, dass sein Schöpfer von den „Folkungern" zu ihm — „fortgeschritten" ist.

Herrn Hofkapellmeister Hagens „ausgesprochenem" Temperamente liegt diese Art Musik besonders gut; von den Darstellern zeichneten sich die Damen Malten und Fröhlich, die Herren Scheidemantel und Perron vor Allem aus. Herr Gritzinger, als Träger der Titelrolle, würde freilich weit besser gewesen sein, wenn er zu dem goldenen Metall seiner Stimme und der Reckenhaftigkeit seiner Hünengestalt auch noch eine geschmackvollere, schulgemässe Behandlung seines Organes und wirklich heroische Körperbewegungen mit gebracht hätte. Die Inszenierung liess an Ernst und Eifer kaum einen Wunsch offen; nur der moderne Leuchtturm an der Küste von Ancona wollte sich nicht so ganz natürlich dem historischen Bilde einfügen . . .

So weit mein „Einer".

Der Andere: Nichts Unausstehlicheres als so ein 40jähriges Jubiläum, das einem zwecklosen Jubilieren zu allen Zeiten Thür und Thor sperrangelweit öffnet! Und giebt es etwas Schrecklicheres als eine Lokalberühmtheit? Das erinnert mich immer wieder an des guten, seligen Franz Lachners Oper (Gott hab' sie selig!) „Katharina Cornaro". So lange der alte Herr noch lebte und in Münchens Strassen spazieren ging, da wurde sie von Zeit zu Zeit immer wieder einmal zu seinen Ehren solenn dort aufgeführt. Kaum hatte er aber die Augen geschlossen, war sie auf Nimmerwiedersehen auch bereits verduftet. „Von sangesbrüderlicher Seite" ging die erste Anregung zu diesem Jubiläum aus — diese Anregung erscheint doch jedenfalls charakteristisch. Wenn die Einen Liedertafel-Opern, die Anderen Wagner-Opern schreiben — Kretschmer

hat das merkwürdige und gewiss interessante Kunststück fertig gebracht, beide Stilarten in einem Werke zu vereinen. Man hat in neuerer Zeit billige Volksvorstellungen und Schüleraufführungen eingerichtet. Sollte jemand auf den dummen Einfall kommen, besondere Liedertafel-Vorstellungen zu befürworten, — wahrlich, so würde „Heinrich der Löwe" in allererster Linie hiefür in Betracht zu ziehen sein. Und, falls einmal ein „Leitfaden" zu Edmund Kretschmers „Musikdramen" notwendig werden sollte — ich meinerseits glaube diesen Ariadnefaden gefunden zu haben: „Höchste Philistrosität" heisst die Formel, unter der allein wir seine Werke verständnisvoll begreifen werden; das ist der „Schlüssel", welcher das Zauberschloss zu ihnen glücklich — zu sprengen vermag!

Duo si faciunt idem, non est idem. Wenn ein Mann wie Bismarck in gehobener Rede einmal donnert: „Wir Deutsche fürchten Gott und sonst nichts auf der Welt!" — oder ein Genie wie Richard Wagner seinen Hans Sachs „von deutscher Kunst und Art" erhaben sprechen lässt, „die in deutscher Meister Ehr' lebe" — nun, so ist das Person gewordene Natur und hat einen gar guten, tiefen Klang. Wenn das aber in Schützenfeststimmung pathetisch gepriesen oder von einem biederen Liederkranz mit Emphase laut ausgerufen und ebenso behauptet wird, da klingt's hohl und ist eitel Deutsch-Duselei — sehr patriotisch gewiss, aber ganz ohne alle Kunst! Freilich, es muss auch solche Käuze geben, die den Wein nicht lauter und rein vertragen können und ihn mit Wasser verdünnen müssen; sie sollen mir nur aber nicht weis machen wollen, dass auch in diesem „Gänse-Wein" noch die volle „Wahrheit" liege! Ich hab' einmal ein Marionetten-Theater gesehen: die Figuren, die sich da vor meinen Augen tummelten, die bewegten ihre Füsse, Arme, Köpfe, ihren Ober- und

Unterleib, ja sie redeten sogar ganz natürlich — es waren aber eben doch nur „Marionetten"; derjenige, der sie regierte und hinter den Koulissen über ihnen zu uns redete, der glaubte auch steif und fest an seine Gestalten — und das war noch sein Glück; aber ich, ich konnte das nicht, mir fehlte dieser Glaube zu jener Botschaft, denn ich verspürte viele „Effekte", jedoch nichts „wirkte". Dabei verfährt unser Komponist ganz frei nach — sozialistischen Grundsätzen. „Eigentum ist Diebstahl", sagt Proudhon; er setzt diese Theorie flugs in Praxis um und stiehlt Eigentum — Wagners in Sonderheit, ohne doch dessen Lehre von der Hinfälligkeit der grossen „historischen" Oper sich gleichzeitig ernstlich zu Herzen zu nehmen. Kurz, dieser „Leu" des Herrn Edmund Kretschmer könnte noch zu einem schlechten „Leumund" des Namens Kretschmer selber werden, und wenn das Volk in der Oper ein paar Mal ganz naiv fragt: „Wer widersteht, wer widerstrebt Heinrich dem Löwen?" — so möcht' ich lieber glauben, dass die ganze Frage falsch gestellt sei, und für mein Teil am Liebsten darauf antworten: „Mir widersteht, mir widerstrebt Heinrich der Löwe!" — Über die Aufführung ist sehr wenig zu erwähnen. Herrn Gritzinger habe ich zum ersten Male gehört und muss ihm leider sagen: „Nicht gut gebrüllt, Löwe!" Hätte vollends Kaiser Barbarossa also gesungen wie Herr Decarli, so würde er wohl kaum den Anhang gehabt haben, den ihm die Geschichte trotz all' seines Ungemaches mit dem Papsttume doch zuweist. Ein charakteristischerer Dirigent endlich wie Hofkapellmeister Hagen konnte für dieses Werk gar nicht aufgetrieben werden: die Vereinigung von Philistrosität und Urdeutschtum (vgl. seinen Namen) gerade in seiner Person blieb ja durchaus im „Stile" dieses Werkes . . .

Dies also der Bericht meines „anderen" Gewährs-

mannes, wozu ich nur noch bemerke, dass Keiner vom Anderen etwas wusste und etwa auf seinen Partner „reagierte“, da ich Jedem den Auftrag besonders und insgeheim gegeben hatte.

Schockschwerenot noch einmal, sind das nun aber widersprechende und einander diametral entgegengesetzte Ansichten! — so wird der Leser mit mir verzweifelt ausrufen. Und doch, wenn wir recht zusehen: schliessen sich diese beiden Urteile absolut aus? Wofern wir uns nur recht klar vor Augen halten wollen, dass Florestan in seinem derben Ungestüm zuletzt doch nur immer die Sache, nie die Person, dabei im Auge gehabt, einen zu hohen Massstab gleichsam angelegt und auch diesen allzu ungehobelt zur Anwendung gebracht hat, wird sich die Lösung dieses fatalen Konfliktes in der rechten Mitte gewiss nicht allzu schwer ergeben. Eusebius findet halt mit seiner zartsinnigen Natur liebenswürdig und ehrlich, was Florestan von seinem Gesichtspunkt aus in zornigen Harnisch bringt. Und was die Nachahmung Wagners anlangt — ja, sind wir denn darin heute so erheblich viel weiter (ganz im Allgemeinen), dass uns diese Errungenschaft etwa ungerecht gegenüber einer Erscheinung wie dieser machen dürfte? Nein, Florestan, du bist ein schlechter Kritikus mit deinen höchsten idealen Zielen! Du glaubst wohl gar über diese „Wagner-Nachtreterei“ bereits hinaus zu sein und dünkst dich, Gott weiss was schon! Wirklich, der Unterschied zwischen hier und dort ist kein gar zu grosser: heute haben wir eben die Opern im Tristan-, Meistersinger- und Götterdämmerungs-Stil; damals aber haben wir in der Wagner-Nachahmung noch das Stadium im Rienzi-, Tannhäuser- und Lohengrin-Genre gehabt — *voilà tout!* Und es ist erst noch die grosse Frage, was zuletzt glaubhafter berührt: jene Unangemessenheit eines immensen, götterhaften Ausdruckes zu oft ganz

geringfügig, „menschlich-allzumenschlichen“ Vorgängen, oder dieser, wenn auch homophone, so doch plastischere Stil des früheren Wagner, der wenigstens eine Kongruenz von Form und Inhalt im Formate gewährleistet. Du sprichst von Philisterhaftigkeit bei diesem Werke? Sieh du nur zu, dass du mit all' deiner Genialitätssucht am Ende nicht selbst noch zum Philister werdest, dass du auf deine alten Tage noch über eine solche Frische des Geistes und ein so jugendliches Herz verfügest, wie es der Komponist „Heinrichs des Löwen“ sich zu erhalten offenbar verstanden hat! Auch Eusebius meint ja gewiss nicht, dass hier etwas die Zeiten hoch Überragendes, ewig Überdauerndes, „Unsterbliches“ geschaffen sei, und Kretschmer selber wird sich wohl kaum diesem Wahne einer „Persönlichkeit“ hingeben — dazu ist er ein viel zu einsichtsvoller Mann, ehrlicher und gescheiter Musiker dazu. Doch je weniger eben diese Werke Anspruch auf eine spätere Fortdauer haben, desto eher mag die Zeit, für die sie geschrieben sind und für welche sie passen, sich ihrem Genusse hingeben und sich an ihren Schönheiten erfreuen; desto begreiflicher erscheint das dringende Bedürfnis ihres Schöpfers, zumal hier am Orte seiner Wirksamkeit, sie doch wenigstens bei Lebzeiten einmal entsprechend aufgeführt zu sehen. Warum sollte man auch dem wackeren alten Herrn mit dem freundlich strahlenden Gesicht, einer um Dresden gewiss verdienten und noch heute sich bewährenden Kraft, nach 40 jähriger Amtsthätigkeit eine derartige Freude nicht von Herzen gönnen? Und er freute sich ja inniglich dieses seines Ehrentages — das merkte man ihm ersichtlich an, wenn man ihn so im Zuschauerraume die Glückwünsche seiner Bekannten entgegen nehmen sah; das zeigte auch die rührende Gewissenhaftigkeit, mit der er anlässlich der mehrmaligen Hervorrufe alle die schönen Blumenspenden,

von dem geschmacklosen grossen Blumenstern in der Mitte bis zum koketten Primadonnen-Blumenkörbchen herab, mit auf die Bühne schleppte! . . .

Doch halt — was ist das? Ich erwache ja auf einmal? Das hab' ich ja alles nun selber geschrieben, ich war also in eigener Person auch im Theater! Zum Kuckuck, leide ich denn an dem Paul Lindau'schen „Doppelbewusstsein", bin ich am Ende gar, wie sein verflixter „Anderer", Selbstdoppelgänger geworden? Doch nein, leide bereits nicht mehr daran — denn wie jener „Andere" habe ich ja soeben, indem ich die Einheit des Bewusstseins wieder herstellte und mich sowohl als den Einen wie als den Andern wieder erkannt, die Heilung persönlich schon vollzogen. Gott sei Lob und Dank, für mich wie den Leser — ich nenne mich wieder mit meinem ehrlichen Schriftsteller- und Kritikernamen: wach und ganz gesund — Arthur Seidl.

Ingrid

Oper in zwei Akten von T. Kersten

Das Irrlicht

Oper in einem Akt mit teilweiser (!) Benutzung einer französischen Idee von Kurt Geucke; beider Musik von Karl Grammann

(1894)

Die sonst für Eingeladene doch so geläufige Wendung, dass „mit Vergnügen" der freundlichen Aufforderung Folge geleistet werde (nämlich zu berichten) — eine solche Redensart würde angesichts der beiden obigen Opern-Neuheiten sehr schlecht angebracht sein. Bleibt es doch ein höchst zweifelhaftes Vergnügen, bei solchen Erstaufführungen statt der „Kunst warten" zu dürfen, auf die „Kunst warten" zu müssen.*) Etwas Dilettantischeres als das von Dr. Kersten gefertigte Textbuch zu dem erstgenannten Werke ist mir wirklich schon lange nicht mehr vorgekommen. Es zeigt wieder einmal so recht erschreckend, wie himmelweit sich unsere „litterarische" Bildung mit der Zeit von der „Kunst" und ihrem kräftig pulsierenden, frisch quellenden Leben schon entfernt hat. Aber auch das andere Werk,

*) Anspielung auf die Zeitschrift, in welcher der Bericht erschien.

wenn es sich gleich mit logischem Zusammenhange giebt und verhältnismässig wirksamer darstellt, es hat von der Kunst doch sozusagen nur den Schein geborgt. Herr Kurt Geucke, sein Verfasser, ist ohne alle Frage ein grosses Genie, „er sagt es ja selbst“ — nämlich im „Freiberger Anzeiger“; aber am Ende doch nur in seiner Eigenschaft als Zeitungs-Redakteur eben jenes Anzeigers: seine Bedeutung als „genialer Textdichter“ ist mir bis jetzt leider noch nicht aufgegangen. Im Gegenteil erweist sich bei einem genaueren Vergleich seines „authentischen“ Urtextes mit der für die Bühnendarstellung endgültigen „offiziellen“ Ausgabe des Libretto's (auch das wurde einem noch zugemutet!), dass der Komponist den Dichter hier um einige, nicht ganz unwesentliche Punkte sogar noch verbessern konnte.

Dieser Komponist selbst nun hat bisher zu Dresden immer in dem Geruche gestanden, ein „Wagnerianer“ zu sein: ihm ist aber damit schweres Unrecht geschehen, denn er hat jetzt ganz offenkundig bewiesen, dass er es nicht ist und überhaupt gar niemals gewesen sein konnte. Er konnte es schon nicht sein von wegen der übermässig schwammigen Weichlichkeit seiner Musik, die ihn vor lauter Schlagsahnen-Süsse und Verschwommenheit nirgends zu einer schlagkräftigen dramatischen Gestaltung kommen lässt und jeder markigen Plastizität scheu aus dem Wege geht. So viel auch eine gewisse Kritik immer Nibelungenklänge bei ihm finden wollte — kräftig-harte Septimen-, Nonen- und Undezimen-Akkorde scheint es in seinem persönlichen Musiksystem überhaupt gar nicht zu geben, und ich bin überzeugt, den „Rheingold!“-Ruf der drei Rheintöchter hätte Grammann nur mit der samt-weichen kleinen None zu erfinden fertig gebracht, durch deren spätere Einführung (auf die ursprünglich grosse hin) ein Wagner doch gerade die musikalische Schattierung eines bedeutsamen szenischen

Vorganges im dramatischen Sinne herbeizuführen vermochte: wehmütige Trauer über das inzwischen geraubte Gold, welche die drei sonst so naturfrischen Mädchen nunmehr befallen hat! Überdies müsste sich aber ein echter „Wagnerianer" auch über die Grundbegriffe eines musikalischen Drama's doch etwas klarer sein, als dies Grammann anscheinend von jeher gewesen und mit hartnäckiger Ausdauer auch heute noch immer ist. Man stelle sich nur vor: beide Opern stehen im Zeichen des „modernsten Weltverkehrs und seiner Mittel"; sie spielen in unseren heutigen Tagen, und man könnte sie beinahe als Huldigungsgedichte an den Herrn Staatssekretär Dr. Stephan schon auffassen. Telegraphenstangen werden da angesungen, Telegramme in Musik gesetzt; darunter durch glaubt man interessante Zeitungsinserate heraus zu hören, und es dürfte somit eigentlich nur noch der „aktuell" arbeitende „Reporter" — vertont — hier fehlen; in jeder der beiden Opern treten auch zwei Personen im neuzeitlichen Touristenkostüm oder im Gesellschaftsanzug auf, und in der „Ingrid" (2. Akt) singt sogar der Chor, begleitet von den „Kanonenschüssen" des betr. Schiffes, sehr geschmackvoll-poetisch sein alltägliches: „Das Schiff nach Trondjem!", nachdem Erhard kurz zuvor „des Dampfers Ankunft" pünktlich angekündigt hat. Ja, wem seit Schiller und Goethe, Beethoven und Wagner die Bedeutung der Idealitätssphäre der Musik für das Drama noch immer nicht aufgegangen ist — dem Manne kann eben nicht mehr geholfen werden!

Welche Irrpfade in ästhetischer Hinsicht aber auch das „Irrlicht" — *nomen et omen* — wieder beleuchtet, das geht schon daraus hervor, dass sich Komponist und Dichter in ihrer blinden Nachahmung der Italiener gar nicht mehr die Frage vorgelegt haben, ob denn die „modernen" Schlag auf Schlag-Einakter, die im Grunde nur als letzte Akte eines vorausgehenden, einfach weg-

gestrichenen, vielleicht sogar recht sinnvollen Drama's gelten können, erstens: wirklich dramatisch sind und nicht vielmehr nur dramatisch wirken, und zweitens: dem musikalischen Grundwesen auch zu entsprechen vermögen. Gerade die fein geäderte Entwicklung jener vorauf gegangenen, hier gar nicht mehr zu Worte kommenden Seelenhandlung, als des psychischen Prozesses daran, müsste doch das eigentlichste Thema des musikalischen Teiles, die natürlichste Aufgabe des dramatischen Komponisten sein, der mit blossen „Katastrophen" schlechterdings nichts mehr anfangen kann. Wie lächerlich vollends, wenn ein Deutscher sich die Löwenhaut der Mascagnitis umhängt und durch ein gewaltig Gebrüll von „Unheil — Rache — Mord!", durch ein Augenrollen mit der dräuenden Miene von allerlei Nordlicht-Effekten und Sturm-Episoden einem Publikum zu imponieren sucht, das ja doch von vornherein schon weiss (und an dem musikalischen Rufe erst recht deutlich dann erkennt), dass jenem die Zahmheit nun einmal unverkennbar an der Stirne geschrieben steht, bezw. unausrottbar im Blute sitzt! Das freilich ist ebenso gewiss, dass für Talente *„minorum gentium"*, deren Begabung zur Ausfüllung grosser Formen niemals ganz ausgereicht hat, gerade diese grassierende Einakter-Mode allerneuesten Datums mit der Zeit eine wahre Eselsbrücke, zur Bethätigung ihres bisher natürlich nur verkannten Genie's, geworden ist. Und so werden wir uns denn auch zu fassen wissen, falls diese „Irrlichter" — so, wie die Zeiten heute nun schon einmal laufen — als *quasi* nachträgliche „Preisträger" oder doch „moralische" (!) Sieger der unglückseligen Gothaer Konkurrenz unsere deutschen Operntheater mehr und mehr unsicher machen und fortan überschwemmen sollten ...

Somit hätten wir denn glücklich noch den musizierten „Kolportage-Roman" auf der Opern-Bühne, der uns aus

mancherlei Anzeichen ja schon längst zu drohen schien! Der romantische „Melusinen"-Komponist hat plötzlich hoch-moderne, „aktuellste" Anwandlungen bekommen; mit seinem Kapitän Tournaud im „Irrlicht" singt er heute: „Ich sinne Unheil — Rache — Mord!" Der niemals echt gewesene „Wagnerianer" zeigt uns damit, woran wir übrigens nie gezweifelt haben, dass er „auch anders" kann. Seine Musik ist darüber freilich keineswegs kraftvoller geworden. Ja — kaum möchte man es für möglich halten bei diesem seinem qualligen musikalischen Wesen —, sogar eine Übertrumpfung Mascagni's und Leoncavallo's ist ihm mit Hilfe seiner beiden Textdichter noch gelungen. Wenn bei Mascagni der Fuhrmann erst noch singt: „Meine Rösslein eilen schnell, ihre Glöcklein klingen hell", in der „Ingrid" eilt das Rösslein *in natura* schnell über die Bühne und klingt ein veritables „Glöcklein" zwölf Mal hell in die Musik hinein. (Welcher Uhrmacher übrigens dieses aufdringliche Werk regiert haben muss, dessen Zeiger schon beim Duett zwischen Helga und Godila nahezu auf 12 Uhr standen, um dann auf einmal so richtig weiter zu gehen?) Der urwüchsigere Dolch ferner wird durch das „intimere" Gift ersetzt, der Zweikampf zwischen zwei Nebenbuhlern durch einen jämmerlich zufälligen Unglücksfall (jähes Zusammenbrechen eines Brückengeländers!) entschieden; und wenn bei Leoncavallo noch der Geliebte die untreue Liebste erstechen muss — Grammann und seine Textdichter brauchen gar nicht erst diesen Liebhaber mehr auf der Bühne; bei ihnen bleibt er hübsch unsichtbar hinter der Szene, und das Mädchen entleibt sich lieber gleich selber. Dass Gift und Irrsinn überhaupt gänzlich unmusikalische Dinge sind, das bedenkt man anscheinend gar nicht mehr. Dass die Schande eines Weibes als Opernstoff allenfalls noch aus dem brutalen italienischen Volksleben heraus

begreiflich war, weil sie dort durch Eifersucht zur That drängte, für eine deutsche Oper es aber auch noch einige andere Dinge zu komponieren gäbe, das geht schon über den geistigen Horizont dieser Herren hinaus. Dazu, wie gesagt, vollkommenste Verwirrung der Grundbegriffe eines musikalischen Drama's! Man denke nur an Koffer, Plaid und Hutschachtel, um den ganzen haarsträubenden Unsinn zu ermessen, der hier à la „Fra Diavolo" und „Fledermaus" als ernst zu nehmendes Operngebilde an uns vorüber gezogen ist: Herr Erl als deutscher Tourist, Decarli im Gesellschaftsanzuge und Frau Wittich im Reisekostüm — wer lachte da nicht? „Ich bitte Sie nur, wo kommen wir damit noch hin!" sagte mir beim Herausgehen ein berühmter Pianist, der — weiss Gott — im Opernkomponieren auch gerade kein Waisenknabe zu nennen.

Dass hier eine Steigerung des dramatisch-musikalischen Ausdruckes im Gesange nur mehr durch drastisches Nichtsingen, d. h. durch den gesprochenen Schrei und länger festgehaltene Brüll-Deklamation erreicht wird, versteht sich bei solchen ästhetischen (oder richtiger eigentlich: unästhetischen) Grundlagen der beiden Neuheiten am Rande. Dass aber dieser Herr Grammann überhaupt nicht die geringste Ader zu dramatischer Gestaltung in sich hat, liesse sich an zahlreichen Beispielen — von der gänzlich verfehlten Chorbehandlung gar nicht erst zu reden — leicht nachweisen; wir wollen jedoch nur zwei auffällige Versäumnisse hier heraus greifen, wie in seiner Musik die lebendige Natur nicht zum Mitreden oder Mithandeln gebracht wird. 1. Der Ljora-Fluss tobt und reisst und schlägt seine zischenden Wellenwirbel gegen die Felsen — in der Musik ist nicht das Geringste davon zu verspüren; 2. die Uhr schlägt 12 Uhr, Volk tritt auf und es entwickelt sich auf der Szene ein bewegtes, gar frisch belebtes

Bühnenbild — die Musik scheint sich mittlerweile in ahnungslos sinnigen, zarten Betrachtungen der nordischen Naturschönheiten „still bei Seite" zu ergehen etc. etc. — mit Grammann'scher Grazie. Desto mehr muss natürlich dann die unausgesetzte Inanspruchnahme dieser umgebenden Natur zu allerlei derben Effekten verletzen, die in ihrem Aufeinanderplatzen von Peitschenknall und Glockenton, Kuhläuten, Alphörnern, Kanonenschüssen, zweimaligem Nordlicht, Sturmglocken, Stapellauf, Meerungewitter, Schiffbruch und dgl. zuletzt geradezu kindliche Wirkungen thut. Wenn sich die Herren Opernkomponisten doch nur endlich klar machen wollten, dass sie sich mit diesem Überbieten an äusserlicher Effekthascherei schliesslich immer mehr gegenseitig unterbieten, und dass „Wirkung ohne Ursache" auf künstlerischem Gebiete genau dasselbe bleibt, wie im moralischen Leben schon das Unsittliche! Dass der Komponist dazu wieder mit der Harfe, oft an den unpassendsten Stellen, um sich wirft, als gälte es, einen König Saul zu besänftigen, brauche ich gewiss nicht erst zu erwähnen; dass er jedoch diesmal durch sentimentale Trompetensoli (welche den Textbuch-Vermerk: „Tiefe Rührung" vollkommen entbehrlich machen) den „Säckerhäts-Trompeter" noch überblasen hat, verdient zum Mindesten hier angemerkt zu werden. Sicherlich bieten beide Werke mancherlei melodischen Reiz — doch „was nützt mich der Mantel, wenn er nicht gerollt ist?" Gewiss ist Ingrids „Joho — joho!" eine recht wirkungsvolle und charakteristische nordische Weise — aber, um sie zu hören, brauche ich doch nicht erst in's Theater zu gehen. Zudem möchte ich noch sehr bezweifeln, dass dieser laute, breite Gesang in dem heroisch-wuchtigen Vortrag durch eine *Primadonna assoluta* einzuschläfern irgend geeignet sein wird. Kurz: — musikalische Reiseeindrücke aus Norwegen und in Töne gesetzte Gefühle

der Vaterschaft oder der unehelichen Kindschaft ergeben noch lange kein lebensfähiges Musikdrama.

„Ingrid“ wiederum, die längere von beiden Opern, die denn auch auffallend kühl aufgenommen worden ist, liesse sich am kürzesten wohl charakterisieren mit „Eingebildete Schmerzen“. Es ist schon recht, was Kant einmal vom „interesselosen Schönen“ gesagt; so gänzlich „interesselos-schön“ sollte ein dramatisches Werk aber doch nicht aussehen. Zumal das Textbuch ist gänzlich verunglückt von vornherein, sowohl dramaturgisch, als auch besonders poetisch besehen. Und wenn ihr mir am Ende auch hundert Mal versichert, dass es wahrhaftig sei und ihr das alles „selbst so erlebt“ hättet, so sage ich euch zum 101. Male, dass ihr euer Erlebnis, bis ihr nach Hause kamt, glücklich so lange verdreht, verzerrt nnd mit euren städtischen Gefühlen vermischt habt, dass etwas durch und durch Unechtes daraus geworden ist. Was hätte sich nicht alles aus dem hübschen Motiv des Volks-Nelkenspieles machen lassen! Wenn schon „Ingrid“ die Hauptperson und Titelheldin des Ganzen sein sollte, warum nicht bei Erhard einen Konflikt in seiner Neigung zwischen Helga und Ingrid statuieren und das Nelkenspiel zu Gunsten Ingrid's entscheiden lassen? Oder aber: die Oper muss gleich „Helga“ heissen, dann aber auch mit der fünften Szene des zweiten Aktes schliessen. So jedoch ist alles wie ausgewechselt und verdreht darin, „rechter Hand, linker Hand: alles vertauscht“ — ich will den Vers nicht noch weiter fortsetzen. Relativ verstanden, ist freilich „Irrlicht“ immer noch weit besser, ein musikalisch ungleich mehr abgerundetes, in sich einheitlicheres, auch im dramatischen Sinne zusammengeraffteres Werk als „Ingrid“ zu nennen. Es hat doch wenigstens Physiognomie; auch das rhythmische Element erscheint hier pikanter, das melodische ist flüssiger

gediehen. Welch' schauerliche Deklamation trotzdem der Komponist sich auch da zuweilen leistet, möge man aus Grisards Mitteilung (unter Hinweis auf das ominöse Schreiben) näher entnehmen, um ein für alle Mal sich vollkommen darüber im Reinen zu sein, dass an Grammann Hopfen und Malz zu einem musikalischen „Dramatiker“ verloren bleiben musste. Und so kann Unsereiner denn über ihn nicht gut anders als mit Gervaisens Worten enden:

„Das Mitleid will mir in die Augen quellen,
Mein armer Freund! Doch kann ich dich nicht lieben.“

Das Heimchen am Herd

Oper in 3 Abteilungen. Frei nach Dickens' gleichnamiger Erzählung von A. M. Willner; Musik von Karl Goldmark

(1896/97)

Warum nicht gleich „Hausmärchen in drei Gezirpen", wie doch Dickens selber seine Erzählung schon eingeteilt hat? Das wäre doch wenigstens originell, einmal eine durchaus neue Art der Werkbezeichnung oder Aktbenennung auf dem Gebiete der modernen Oper, die unbedingt Aufsehen hätte erregen müssen! Aber freilich, das wäre ja wohl auch zu streng nach Dickens' gleichnamiger Erzählung verfahren gewesen: auf das „frei" aber hatten es die Herren Verfasser allem Anscheine nach vor Allem angelegt; denn frei, sehr frei sind sie mit ihrer englischen Vorlage umgegangen, und wehe dem, der etwa von dem frischen Eindruck einer erneuten Lektüre des allerliebst poetischen, wie musikdurchtränkten Dickens'schen „Hausmärchens" her direkt in's Theater kam! Zwar: „Ein Märchen war das Ganze!" — so meinen auch die beiden Herren, Textdichter und Tonsetzer, durch das Sprachrohr des Heimchens am Schlusse ihres gemeinsamen Opus, „ein Märchen von Menschenglück, von Treu' und junger Liebe!" — wie der Elfenchor bekräftigt, mit dem das effektvoll gestellte, von einem Blumenkranz umrahmte „lebende Bild" am Ende noch ausklingt. Nichtsdestoweniger

sind sie hier doch in einer recht merkwürdigen Selbsttäuschung befangen, denn leider war es eben kein solches, was an uns da augenblendend vorüber zog. Wie Goldmark ehedem schon in dem „Merlin" des Textlieferanten Sigfried Lipiner der tiefen, dichterisch-religiösen Mystik des Wagner'schen „Parsifal" lediglich das rein äusserliche Moment magischen Zaubers gegenüber zu stellen wusste, so hat er es auch hier in seinem neuesten Werke, dem durch seinen breiten Erfolg lockenden Humperdinck'schen „Märchenspiel" gegenüber, mit Hilfe eines platten Textverfertigers nur wieder zu einer ganz oberflächlichen Feerie zu bringen vermocht. Ja, man darf sogar so weit gehen und hier sagen: Humperdinck und Goldmark in einem Atem zu nennen (wie dies so oft neuerdings geschehen), oder auch nur in Vergleich bringen, heisst diesem entschieden viel zu viel Ehre erweisen, jenem aber schon deshalb zu nahe treten, weil man ihm damit nur wieder zeigt, dass man ihn — so ganz und gar nicht verstanden hat.

Die feine, zarte Poesie dieses zierlichen Dickens'schen „Heimchens am Herd" nachzuempfinden, das den Herd der braven Fuhrleute so heimlich macht: dazu fehlt ja, Goldmark sowohl wie seinem Librettofabrikanten, ganz augenscheinlich alles und jedes „Organ"; da ist's nicht nur mit einem raffiniert in Vorschlägen zirpenden Flötenmotiv, sordinierten Geigen in hohen Lagen, ein paar Harfen-Passagen und ein bisschen Glockenspiel gethan! Bei Dickens spinnt es die Erzählung von Anfang bis zu Ende traulich in die Musik des summenden Kessels ein; da steigt der ganze nächtliche Elfenspuk wie ein Traum seines besseren Bewusstseins mit psychologischer Notwendigkeit als guter Hausgeist im Innern des biderben John, vor schwerem Unheil ihn bewahrend, auf; da ist gerade das bereits vorhandene (nicht erst ungarisch-pikant noch zu erwartende) Kind das lebendig

vermittelnde Bindeglied und Glücksunterpfand zwischen beiden getreuen Ehegatten, und wird nicht das junge Frauchen Dot zur bewusst-reizenden und die Liebe ihres Mannes erst versuchenden, unausstehlich-albernen Kokette. Nun wollen wir nur einfach darauf hinweisen, dass die Psychologie in diesem Angelpunkte der ganzen Handlung, dem bewussten zarten Geheimnis, das so Vielen unmassen gefällt, schon deshalb vollständig in die Brüche geht, weil das Weib in gesegneten Umständen — man muss hierüber einmal ohne Feigenblatt reden! — kaum je zur Aufreizung der Eifersucht bei ihrem Gatten Veranlassung fühlen dürfte. Es ist und bleibt eben raffinierter Zucker; das „Geheimnis wundersüss“ wird „süsslich“, je weniger diese Delikatesse „zart“ ist und ein ordentlich-rechtschaffen Rückgrat hat. Kurz, diese Willner-Goldmark'sche „Dot“ ist schon das reine Antidot zu jener Dickens'schen.

Dass dabei der 3. Akt mit seinen heiteren Episoden und seinem wirksamen Wechselspiel auf Grund der geschickten Arbeit des Librettisten dennoch guten Eindruck macht, das steht wieder auf einem anderen Blatte und soll hier keineswegs unterschlagen werden. Aber das ist auch eine Sache ganz für sich und hat mit dem Geiste des Boz'schen Märchens im Grunde nicht das Geringste mehr zu schaffen. Im Ganzen aber betrachtet, stecken wir mit diesem, in lauter geschlossene Einzelnummern auseinander fallenden Textbuche bis über die Ohren abermals in der alten, längst für überwunden gehaltenen Opernmisère, wo das „Drama“ zum blossen Vorwande dient für ein recht ergiebiges, rücksichtslos als Selbstzweck sich ergehendes Musizieren. Wenden wir uns also, billig verstimmt vom textlichen Teile der Neuheit, nunmehr seiner musikalischen Einkleidung zu, um hier vielleicht die Vorzüge dieser bei der grossen Masse so überaus erfolgreichen Oper zu entdecken.

Aber auch da steht es leider nicht viel besser und folgt uns die Enttäuschung auf dem Fusse. Der grosse Eklektiker vor dem Herrn, der Goldmark schliesslich von jeher gewesen, ist er natürlich auch heute noch, und damit könnte man sich ja abfinden, so lange dieser musikalische Kosmopolitismus sich in gewählten Grenzen hielte und durch weltläufige Bildungsglätte wenigstens eine äussere Einheit „persönlicher“ Note darum und daran noch herzustellen versuchte. Was diesmal jedoch an dem Musiker Goldmark ganz besonders befremdet, das ist neben einer mehr als bedenklichen Sterilität in der Erfindung, über welche nur eine unverwüstliche Orchester-Gewandtheit hinweg täuschen kann, die durch ihren Mangel an Selbstkritik nahezu erschreckende, ungeheuerliche Wahllosigkeit seiner gleissnerischen und *à tout prix* effekthaschende Mache. Etwas im künstlerischen Sinne Gesinnungsloseres, dabei durch seine schauerlichen Unmotiviertheiten zugleich innerlich Unwahrhaftigeres ist uns seit den Zeiten des seligen Meyerbeer wirklich nicht mehr vorgekommen, und von Weitem schon trägt diese Musik das Wahrzeichen jener unfruchtbaren, wohlfeilen Rezeptmacherei an sich, die schliesslich den Stil Händels, Nicolai's, Gounods und Wagners, Rezitativ und Tanzlied, leichtfertig und verblüffend mit einander verbindet und den feurigen Czárdas geschmacklos genug dicht neben das ganz gelegentlich, *per Razzia* aufgegriffene deutsche Volkslied „Weisst Du wie viel Sterne stehen“ stellt, oder duftigen Elfengesang mit einem „Kuckuck, Kuckuck! ruft's aus dem Wald“ ganz unleidlich sinnwidrig verquickt. Alles nur, weil gewisse populäre Lorbeeren eines gewissen Humperdinck einen sicheren Goldmark, den gewiegten Abgucker und Meister in mancherlei „Branchen“, nicht mehr schlafen liessen, je grössere Ertragfähigkeit dieser neue, im Gegensatze zu seinen früheren Opernwerken nun auch

auf kleineren Bühnen gut einzuführende Absatzartikel der „Märchenoper“ dermalen eben zu verheissen schien. Man wird sich über solche durchsichtige Spekulation nicht weiter zu echauffieren brauchen und kann über all' dem getrost einstweilen zur Tagesordnung übergehen; denn dieser neueste Wechselbalg des Unsinns wird zuversichtlich, so bald nur die Schaulust des Publikums sich befriedigt und erschöpft haben wird, den sicheren „Weg alles Fleisches“ wieder wandeln. Einstweilen freilich heisst es: „Unsinn, du siegst — und ich muss unterliegen!“ Doch ich gestehe, dass ich bisher vor dem Komponisten der Opern „Merlin“ und „Königin von Saba“, der Instrumentalsuite „Ländliche Hochzeit“ und der „Sakuntala“-Ouverture, vor seinem Geist und Können, denn doch wesentlich mehr Respekt gehabt habe.

Vermag man sich also erst einmal über diese und andere missliche Dinge hinweg zu setzen, so wird man im Einzelnen manch' Hübsches, für das Auge Reizvolles und dem Ohre Einschmeichelndes im Verlaufe des Abends vorfinden. Wir meinen damit zwar nicht die so unsäglich dürftig und schablonös von Violoncell, Fagott oder englisch Horn in der Tenorlage begleiteten, auch deklamatorisch sehr zweifelswürdigen Lieder des Seemannes Eduard, auch nicht die zwar frischen, im Grunde aber bei aller munteren Lebendigkeit doch reichlich trivial gehandhabten Volkschöre, und schon gar nicht das belanglose, stark nach Mascagni's Fuhrmann schmeckende Postillonlied Johns, oder das in seiner Apostrophe an's Publikum koupletmässig fade Puppenlied Tackletons; wohl aber denke ich dabei an die wohllautend zierlichen Weisen des Heimchens, das sanftschöne Liebeslied der May im altertümlichen Madrigal-Tone, das schmucke Tanzlied der Dot, das ebenso sanglich wie klangvoll geführte, breit angelegte Quintett, sowie den mit sinnlichen Reizen des Ohres

und des Auges verschwenderisch ausgestatteten Elfenzauber am Ausgange der II. „Abteilung“. Freilich erscheint hier mitunter wieder die Süssigkeit des Klanges zur Süsslichkeit gesteigert — das glühende Kolorit wird zu einer üppig-schwülstigen Exotik. Ganz besonders aber hat es mich überrascht, dass das Publikum den, eine so bedeutungsvolle Stellung im Werke einnehmenden, durch geschmeidig-zarte Melodik doch so anziehenden Sang der Dot vom „Geheimnis wundersüss“ nicht schon gleich bei seinem erstmaligen Vorkommen in der I. Abteilung, sondern erst als wiederkehrendes Motiv entsprechend gewürdigt hat; er ist sicher eine der besten und (relativ) echtesten Nummern der Partitur. Das schon oben erwähnte Tanzlied hingegen: „Lichterglanz, ach wie hold!“ und das bald hernach folgende Quintett wurden auf offener Szene beklatscht; das Orchester-Vorspiel zur III. Abteilung, mit dem vom prächtigen Dresdner Meisterorchester mit wahrhaft sprühendem Elan genommenen Czárdas am Ende, musste *nolens volens* wiederholt werden, so stürmisch war die „populäre“ Anerkennung dieser Leistung. Die Elbe fliesst nämlich dicht — an Ungarn vorüber!

Unserer ausgezeichneten Elbflorenz-Aufführung muss man im Übrigen das besondere Kompliment machen, dass sie nicht nur die Lichtseiten des Werkes, sondern damit erst recht seine grossen Schwächen sofort in’s rechte Licht rückte und nichts, was hier faul ist an diesem Märchenzauber, irgend vertuschte. Genau seinem Werte entsprach seine Aufnahme: erst gegen Ende der II. Abteilung hin wurde das so zahlreich wie neugierig erschienene Publikum wärmer, erst nach Niedergang des Schlussvorhanges konnte der anwesende Komponist noch einige wenige Male gerufen werden. Das Tableau am Schlusse des II. Aufzuges blieb allerdings reichlich unverständlich — nach Art alter Bilder hätte dem Püppchen

auf der Postkutsche zur Erklärung für den Beschauer eigentlich noch ein Zettel aus dem Munde heraus hängen müssen mit der Aufschrift: „Ich bin der kleine Postillon"...

Es hiess späterhin, Karl Goldmark hätte dem Bungert'schen „Odysseus" „nachgeeifert" und er habe neuerdings einen ganz frischen griechischen Stoff der „homerischen Welt" auf seiner Opernpfanne. Er benimmt sich demnach wie der Fuchs, der beim solennen Salamander-Reiben der Burschen immer „nachklappt"! Wahrlich, wer an dieser dreifachen Parallele: „Parsifal" — „Merlin", „Hänsel und Gretel" — „Heimchen am Herd" und nun wieder „Odysseus Heimkehr" — „Briseïs" noch immer nicht merkt, dass unser Komponist weniger ein Finder als vielmehr ein Findiger ist, der muss vom lieben Gott schon mit respektabler Blindheit geschlagen sein. Ginge man freilich von der „Grazie des Pumpens" aus, die wir an anderem Orte als einen wesentlichen Bestandteil der Murger'schen Szenen „Zigeunerleben" bezeichnet haben, so müsste Goldmark eigentlich der erfindungsreichste „Bohème"-Komponist unserer Zeit gerade sein. Dieses ist er nun zwar nicht. Aber was nicht ist, kann nach den jüngsten Erfolgen der italienischen „Bohème" ja vielleicht noch werden! Über Leoncavallo und Puccini werden die Akten vermutlich bald geschlossen sein, über Goldmark sind sie es für alle Verständigen schon lange. Denn — um (mit dem Murger'schen Collin zu reden) „rasch noch sieben Feuilletonzeilen zu füllen": Der Kalauer ist ja sehr wohlfeil, dass Goldmark das Gold Wagners und Humperdincks in Silbermünze umgesetzt und zu einzelnen Markstücken geschlagen habe. Doch dieser Witz wird Ernst, wenn wir das alte Sprüchwort in der Umkehrung einmal anwenden und sagen, dass das Reden bei ihm wohl Silber war, das Gold aber ohne Zweifel Schweigen hier gewesen wäre. Der Rest bleibt denn auch Schweigen.

Haschisch

Oper in einem Aufzuge von Axel Delmar; Musik von Siegfried Berger

(1897/8)

„Im glücklichen Arabien“ kennt man zwar scheinbar noch „die Rache nicht“, dafür aber merkwürdigerweise Richard Wagner im 17. Jahrhundert schon desto besser. Wohlthätig ist des Begeisterungsfeuers Macht, wenn sie der Mensch bezähmt, bewacht; doch — wehe, wenn sie losgelassen, als „freie Tochter der Natur“ nämlich! Ganz verschiedene Sorten von „Wagner-Nachfolge“ giebt es bereits heute: intransigenten Radikalismus und esoterische Wagner-Bewahranstalt, Geschäfts-Wagnerianismus und Wagner-Philisterium, R. Wagner-Gigerl und Wagner-Dilettanten, Wagner-Vereine zu 4, 10 und 20 Mark Jahresbeitrag, und wiederum akademische „Wagner-Gesellschaften“ mit mehr oder weniger geistreichen wissenschaftlichen Vorträgen; ferner den enragierten Wagner-Enthusiasmus als „neudeutsche Kapellmeistermusik“, als wohlanständig gymnasiale Stabreimdichtung und als Schoppenhauer'sche Erlösungsromantik oder gleich gar als buddhistisch-mystische Wiedergeburts-Ekstatik; dann aber auch einen Wagnerianismus des vornehmen *spleen*, als Turf und Sport sozusagen, als leichte Kavallerie — wohl zu unterscheiden übrigens noch (so schwer es

vielleicht manchmal auch fallen mag) von der ominösen „Leonkavallerie“. Diese Spielart von Wagnerianismus, die „Pferdezucht“-Spezies innerhalb der bedeutsamen „Wagnerkultur“, ist gar nicht einmal so spärlich verbreitet, wie man wohl glauben sollte, und mit ihr haben wir es in unserem Falle allem Anscheine nach „vornehmlich“ zu thun. Denn in der That werden wir dieser, wohl mehr hoffähigen als gerade genussreichen Novität *à la mode Berlinoise* am ehesten noch gerecht werden, wenn wir sie als aristokratisches Sportereignis mit allen Anzeichen eines sensationellen Turferfolges hier begrüssen. Am Totalisator wurde gleichsam mit sinnloser Leidenschaft gewettet, beim Hazard in später Nachtstunde ausgeknobelt, dass der arabische Hengst reinster Rasse genannt „Haschisch“ durch's Ziel gehen werde; und richtig, er ist denn auch durch — gegangen. Warum nur soll ein schneidiger Kavallerist nicht auch zur Abwechselung einmal als sein Steckenpferd die Musik reiten können?!

Herr Siegfried mit dem Vertrauen erweckenden Namen Berger gehört — wie uns die Kunde ward — dem berühmten „Potsdam-Berliner Doppelkronen-Wagnervereine“ an, der in der oberen Zehntausendschicht schon viel von sich reden gemacht hat, in allen ernsteren Kunstkreisen aber von jeher einer ganz respektswidrigen Heiterkeit begegnet ist. Die hohe und höchste Aristokratie der sächsischen Residenz war bei der Première des Werkes denn auch so ziemlich vollzählig zu Gaste; ja, aus Berlin waren sogar besondere Sendboten abgeordnet, will sagen: eigens für diesen Zweck nach Dresden zugereist. Über Alledem schon musste der dunkle Verdacht Nahrung gewinnen, dass hinter dem schlichten Pseudonym etwas ganz Besonderes, so etwas Getrüffeltes für Austernfreunde und *Carte blanche*-Schlürfer, sich den Blicken der profanen Welt verberge.

Weht es uns doch wie Odeur der „*Haute volée*“ und Parfüm der „*Haute finance*“ in Rosenwasserduft und Roulette-Atmosphäre aus dieser Operndichtung entgegen. Ob sich nun freilich die in unverbesserlich indiskreten Tageblättern weniger oder mehr unverblümt ausgesprochene Vermutung über den Hintermann wirklich auch bestätigt, oder nicht — wir haben keinen Anlass, das Visier gewaltsam zu lüften, schon weil wir allerdings von der Wagnerverehrung des dieser Oper so offen Verdächtigten und bisher noch Unbescholtenen, sowie von seinem geläuterten „Stilgefühle“ bislang doch immer noch etwas besser gedacht haben. Wir gedenken also die Motive jener Pseudonymität zu ehren, obgleich wir sie nicht kennen; möchten im Übrigen aber doch nicht unterlassen, gleichzeitig darauf hinzuweisen, dass in deutschen Landen wohl noch der eine oder der andere Kavalier und Kavallerist, Junker oder Rittmeister leben mag, der seinen künstlerischen Befähigungsnachweis für einen deutschen Intendantenposten auf diesem, seit v. Perfall und Graf Hochberg nicht mehr so ganz ungewöhnlichen Wege zu erbringen trachten könnte — einer von ihnen wird es ja wohl jedenfalls gewesen sein! ...

Gesamtwirkung also so etwa (und zwar mit geziemender Verbeugung hier wieder gegenüber jenem vielsagend gewählten Pseudonym, welches ursprünglich sogar noch „Goldberger“ heissen sollte — „es wär' zu schön gewesen“): Salonbergwerk! Da damit eigentlich nun schon alle Kritik gegeben ist, könnten wir unsere „notgedrungenen“ Betrachtungen füglich wohl sofort wieder zum Abschluss bringen. Gar Manchem soll dergleichen ja in der That weit eher als das tiefe Wühlen in „der Erde Nabelnest“ für seinen Privat-Geschmack behagen, und Solche sollte man aus ihrer bescheidenselbstzufriedenen Genussfreudigkeit fürwahr nicht so

grausam aufstören! Sie mögen in Gottes Namen halt getrost schon hier zu lesen aufhören. Indessen bleibt uns so allerhand hier doch zu sagen übrig — im Besonderen wie auch im Allgemeinen.

Zur Sache selbst! — Said Omar, Bey von Tunis, ist ein weiser Mann. An ihm könnte sich gar mancher Mann manches Mal auch bei uns ein Beispiel nehmen. Wenn er nämlich eine seiner Frauen gelegentlich untreu erfindet, so duelliert er sich nicht erst mit dem Ehebrecher für ein pflichtvergessenes Individuum, das eines derartigen Engagements wahrscheinlich gar nicht würdig erscheint, sondern er fühlt sich selbst schuldig, ihr dazu Gelegenheit gegeben zu haben, und trinkt im versöhnlichen, schiedlich-friedlichen Dreieck den vermeintlichen „Haschisch“-Becher, der im Wahnrausche den Tod bringen soll, einfach mit. Ereilt aber die Nemesis in Gestalt des geheimnisvollen Getränkes und damit auch der Tod dann schön Zuleika — nun, so geht’s schliesslich, was man so sagt, in Einem hin; denn nach der Textandeutung gehört sie offenbar ohnedies schon zum Stamme „jener Asra“, welche bekanntlich „sterben, wenn sie lieben“. Man könnte zwar billig fragen, was in den anderen beiden Bechern enthalten war, da der Koran doch Wein zu trinken verbiete? Doch was sollen diese und ähnliche Fragen die schwere Menge, da sie nach der besonderen Verfassung des Textbuches mit seinen schleierhaften Zusammenhängen und ganz unklaren Motivierungen ja doch wohl keine streng logische Beantwortung vertragen! „Haschisch“ aber muss wirklich ein ganz furchtbares Getränke sein. Es übt nicht nur verheerende Wirkungen von Raserei aus bei allen denen, welche davon geniessen, es versetzt allem Anscheine nach auch die Komponisten, welche sich mit diesem „Stoffe“ unvorsichtigerweise begeistern, in einen so tiefen und gründlichen Op—ium- (beinahe hätte ich gesagt „Opern“-)

Rausch, dass sie sich selber gar nicht mehr wiederfinden — wenn anders sie sich überhaupt jemals besessen haben und nicht schon zum Voraus „ausser sich“ gewesen sind. Dann rasen sie in einer Instrumentation, die mitunter eine geradezu welterschütternd drohende Haltung annehmen kann, ohne dass wir freilich auch nur die geringste Gemütserschütterung, das mindeste, weltbewegende Ereignis danach wahrzunehmen vermögen. Das wühlt, stürmt, tobt und — s. v. v. „wurstelt“ denn in beinahe stäter Unrast toll genug auf und ab, und wenn man nicht zufällig erführe, dass die Hand, die es geschrieben, sonst statt der Notenfeder den Krummsäbel der „leichten Kavallerie“ zu führen pflegt, man möchte wahrlich schon meinen, dass sie mit dem Pallasch der „schweren Reiter“ umzugehen gewohnt, wo nicht gar der Waffengattung der Artillerie schwersten Kalibers beizuzählen sein müsse. Aber trotzdem — oder gerade deshalb? — kommt es über all solcher krampfhaften Stimmungsmacherei nirgends zu einer rechten Stimmung. Und daran muss alsdann selbst eines Professor Jägers Riechtheorie vom „Seelenduft“ zu Schanden werden, denn da giebt es keinen individuellen Geruch der „Seele“ des Komponisten mehr aufzuspüren, der (wie Otto Julius Bierbaum einmal von einer parfümierten Dame so lustig sagt) nicht einmal den Mut seines eigenen Geruches hatte: mit schwelgerischer Üppigkeit flimmert und glitzert es in einem charakterlosen Flirt dahin, und alles erscheint zudem von schwül betäubenden Scherasmindüften wie durchtränkt und geschwängert.

Doch Spass einmal bei Seite: Ein wahrhaft orientalisches Phlegma hat sich auf Handlung und Musik herniedergesenkt. Und das ist auch das einzig Charakteristische an dem ganzen Gebilde; denn dass die äusserliche Rahmabschöpfung der verschiedenen Wagner-Partituren keine Charakteristik für den Muhammedanismus ab-

zugeben vermag, das würde wohl jedem Fellah allsofort einleuchten. Nur Herrn Siegfried Berger — nur ihm allein scheint dieser verflucht gescheidte Gedanke auf seiner heimischen „Ottomane“ bei Mokka und Tschibuk noch gar niemals angekommen zu sein. Bei der Schlussballade, die abermals ohne jegliches Lokalkolorit auftritt, macht sich dieser kapitale Mangel am allerbedenklichsten fühlbar. Aber auch bei den Muezzin-Gebeten ist die Wirkung eine arg fatale. Der Komponist hätte nur einen Blick in die Partitur von Davids „Wüste“ oder — hegte er höhere Absichten — in den Cornelius'schen „Barbier“ zn thun, äussersten Falles sogar nur die simple „Illustrierte Musikgeschichte“ von Naumann (1. Bd.) nach National-Weisen ein wenig zu Rate zu ziehen brauchen — es würden ihm sicher ganz andere Lichter aufgegangen sein. Von einem geschickten Kompilator muss man ja doch zum Mindesten eine ferme Quellenkunde erwarten dürfen! Wirksame Kontrastierungen fehlen zwar dem musikalischen Gebilde im Ganzen nicht; wenn jedoch Viele von einem „ansprechenden melodischen Vermögen“ möglicherweise nun werden sprechen wollen, so meinen wir dem entgegen doch: der mit leichtem Sinn anempfindende, gewandt in fremden Zungen redende und mit anvertrauten Pfunden begeistert wuchernde Dilettant dachte auch in diesem Punkte so weitherzig wie nur möglich „In meines Vaters (Wagner) Hause sind viele Wohnungen“, und — machte sich's alsbald darin so recht bequem und heimisch. Eine Nummer wie der *a capella*-Satz des Frauenchores am Schlusse der 1. Szene könnte überdies ganz gut von dem eifrigen Dirigenten irgend eines kleinstädtischen Damengesang-Vereins komponiert sein. Anderes wieder (wie z. B. der *a capella*-Anfang des Schlussterzettes der 11. Szene) ist entweder so genial in seiner Neuheit, dass wir augenblicklich offenbar noch zu

einfältig sind, um es zu verstehen; oder wir haben richtig perzipiert, dann aber war das, was unser Gehör aufgenommen, nicht eben allzu schmeichelhaft für die Satz-Geschicklichkeit des Herrn Komponisten.

Item: Der gesch. „Kompromist" zwischen Wagner und Orientalismus komponiere doch lieber etwas weniger und lese dafür etwas aufmerksamer im sehr beherzigenswerten X. Bande der Ges. Schriften seines Meisters über „Die Anwendung der Musik auf das Drama" und „Das Operndichten und -Komponieren im Besonderen". Oder noch besser — er schlage auf: Band III, S. 308 ff. und schaue, hoffentlich mit gelindem Schrecken, bei dem, was Wagner da über Rossini mit Bezug auf Mozart sagt, in sein eigenes, mit der Beziehung auf Wagner selbst nur zu wohl getroffenes Konterfei: „Es war der Welt noch deutlich unumwunden zu sagen, welchem Verlangen und welchen Anforderungen an die Kunst eigentlich die [seine!] Oper Ursprung und Dasein verdanke; dass dieses Verlangen keineswegs nach dem wirklichen Drama, sondern nach einem — durch den Apparat der Bühne nur gewürzten — keineswegs ergreifenden und innerlich belebenden, sondern nur berauschenden und oberflächlich ergötzenden Genusse ausging . . . War die Tonweise [ergänzen wir: Wagners!] der entzückende Duft der Blume, der Wortvers aber der Leib dieser Blume selbst mit all den zarten Zeugungsorganen, so zog der Luxusmensch, der einseitig nur mit seinen Geruchsnerven, nicht aber gemeinsinnig mit dem Auge zugleich geniessen wollte, diesen Duft von der Blume ab und destillierte künstlich den Parfüm, den er auf Fläschchen zog, um nach Belieben ihn willkürlich bei sich führen zu können und sein prachtvolles Geräte mit ihm zu netzen, wie er Lust hatte. Um sich auch an dem Anblicke der Blume selbst zu erfreuen, hätte er

notwendig näher hinzu gehen, aus seinem Palaste auf die Waldwiese herab steigen, durch Äste, Zweige und Blätter sich durch drängen müssen, wozu der Vornehme und Behagliche aber kein Verlangen hatte. Mit diesem wohlriechenden Substrate besprengte er nun die öde Langeweile seines Lebens, die Hohlheit und Nichtigkeit seiner Herzensempfindung" . . . und so weiter bis zum „Verfertiger künstlicher Blumen, die er aus Samt und Seide formte, mit täuschenden Farben bemalte, und deren trockenen Kelch er mit jenem Parfümsubstrate besprengte, dass es aus ihm zu duften begann, wie fast aus einer wirklichen Blume!" Oder nun gar ebenda Seite 205 unten, bei: „So lange etc." . . .

Eine ernstliche „Wagner-Nachfolge" — darauf kommt es mir vor Allem an und deswegen allein nur bin ich hier so entschieden-scharf in's Gericht gegangen — hat allen Anlass, solchen *soi disant*-Wagnerianismus energisch abzulehnen und diese Abart von „Wagnerianertum" unzweideutig von ihren Rockschössen abzuschütteln. Das „Wollen Sie jetzt, so haben wir eine Kunst!" des greisen Erblassers von Bayreuth, 1876 gesprochen auf dem Festspielhügel im Sinne eines bedeutsamen germanischen „Original-Stiles", es scheint für dergleichen Wagner-Sportsmen und unechte Gralshüter ohnedies einfach in den Wind geredet. Darum aber galt es bei dieser Gelegenheit gerade: Exempel zu statuieren; heisst es just an einer derartigen „Harmlosigkeit" mit Ernst und Würde einmal öffentlich und laut zu zeigen: „was wert die Kunst und was sie gilt!" Um zu erkennen, wie hier das Wagner'sche Melos gänzlich verwahrlost-unorganisch zu planlos aufgelesenen Melismen und Rosalien „verzettelt" erscheint, dass hier von Wagner nur mehr die leere Floskel übrig bleibt und Thema lediglich das Stammeln einer Sprach-Partikel mehr bedeutet, dazu braucht man ja nur das à la König Marke

(doch frag' mich nur nicht, wie!) tristanisierende Bass-klarinett-Solo da mit dem ernsten Urbilde dort zu vergleichen — und man wird „sich auskennen".

Es giebt so manche reizvolle „Türkenopern" schon in unserer Musik-Litteratur. Vielfach zeichnen sie sich durch ihre grosse Harmlosigkeit vor anderen aus. Der harmlosen harmloseste ist den Theater-Archiven jedenfalls in der vorgenannten und hier ausführlicher besprochenen „zur ewigen Ruhe" — R. J. P. — geschenkt worden: sie bildet, was man so sagt, für sie eine „schöne Bescherung", aber — wie wir zur Beruhigung zugleich auch versichern dürfen — trotz derzeitiger Kretensischer Wirren: gottlob ohne den geringsten hochpolitischen Beigeschmack. Zwar demonstrierte ja, gleich den europäischen Mächten auf der kampfumtosten Insel, wie schon erwähnt, unsere hohe Aristokratie mit seltener Einmütigkeit an diesem Abend, und das könnte am Ende, wie dort, der verlorenen Türkensache gar noch einen unverdient-moralischen Rückhalt verleihen. Wir müssen indes dabei bleiben: das Ding ist ohne jeden geschichtlichen Belang; und wenn dort das energische gemeinsame Vorgehen der Mächte auf die entflammte Volksbegeisterung vielleicht einigen Eindruck machen kann — dieser Liebhaber-Exkurs wird bei der nationalen Landeskunst zuversichtlich nur desto eindrucksloser sich verlaufen. Lange, sehr lange sann ich darum auch nach darüber, was wohl der letzte Grund zu dieser betriebsamen Erstaufführung bei unseren machthabenden Faktoren gewesen sein mochte. Endlich hab ich's klipp und klar noch heraus bekommen. Das Dresdner Ballett nämlich ist jetzt so überaus glänzend entwickelt, dass es zu einem ganz selbständigen und zu einem um so beachtenswerteren Faktor des Repertoire's geworden ist, als ja bekanntlich die Vorstellungen des Wochenplanes (durch die Besetzung auch der früher theaterfreien

Montage und Freitage) noch eine beträchtliche Vermehrung erfahren haben. [Hier ein wohlangebrachtes Intermezzo: Deutscher Schulaufsatz für Primaner und solche, die es werden wollen, über „Das Ballett als wirtschaftlicher Lückenbüsser"!] Drei Balletts an einem Abende sind für Frl. Grimaldi erwiesener Massen allzu ermüdend; Frl. Gobini wiederum, ihre Kollegin vom Solofache, erfreut sich Seitens der zuständigen Theaterleitung einer mehr platonischen Liebe, und daneben auch recht vieler, endlos langer Vertröstungen. Zu zwei Balletts bot sich aber so schwer etwas irgend Passendes; denn Mendelssohns selige „Loreley" hatte doch kürzlich in diesem schnöden Flitterrahmen gar zu deplaziert sich „angeschaut". Gut denn, gehen wir also auf die Entdeckungsreise nach einer hübschen „kongenialen" Ballettoper *ad hoc*, die uns den so „teuren" Abend ebenso bequem als wohlfeil ausfüllen helfen würde! Gedacht — gethan, lag doch ein solches Werk fix und fertig schon im Manuskriptenschranke der Theaterkanzlei vor, und konnte man doch hier zudem noch das Nützliche mit dem Angenehmen so zartsinnig verbinden, indem man — wahrscheinlich unter Nachlass aller Tantièmen-Verpflichtungen — höfisch-diplomatische Verbindlichkeiten auf eine feine und kourtoisievolle Art, frei nach Knigge und Gotha, an den beglückten „Schöpfer" der Partitur und damit noch an andere Adressen austauschen durfte. Und siehe da — den ersten Abend wird die eigentliche Tendenz durch Neueinstudierung des „Nürnberger Pupperls", eines artigen Kinderspielzeuges von Adam (mit sauberen Läufen und Trillern des munteren Wedekindes und hinreissend elastischen Sprüngen eines satanischen „Scheidemandls" als besonders annehmlicher Extra-Dreingabe) noch hübsch vorsichtig und geschickt kachiert; schon zur ersten Wiederholung jedoch verkündet die amtliche Bureau-Meldung rund und nett:

„Wegen eingetretener Hindernisse wird morgen zur neuen Oper ‚Haschisch‘ statt des ursprünglich angesetzten ‚Bajazzo‘ [der übrigens auch s e h r gut dazu gestimmt hätte!] das Ballett ‚Coppelia‘ wieder einmal gegeben.“ Die neue ästhetische Errungenschaft der „B a l l e t t o p e r“, Mittel zum Zweck, Ursache ohne Wirkung, ist damit zur vollendeten Thatsache erhoben. Immerhin verkündete dann abermals einen Tag später der Theaterzettel „wegen plötzlicher Heiserkeit der Frau Wittich“ den Ausfall der Oper „Haschisch“ bezw. die Aufführung des „Bajazzo“ zusammen mit der „Coppelia“; aber das war ja entschieden noch die a l l e rglücklichste, die überhaupt denkbar b e s t e Lösung der „Frage“.

Der Streik der Schmiede

Text (nach François Coppée) von Victor Léon; Musik von Max Josef Beer

(1898)

Man kann nicht eben sagen, dass der Versuch, die leidigen, mit Recht schon so unbeliebten „Gesellschaftsabende" der Hamburger Oper durch zwei Erstaufführungen äusserlich aufzubügeln, den Erben Pollini's sonderlich geglückt wäre. Nach unserer, und wohl auch der Ansicht aller derjenigen, welche die teuren Sitzplätze der etwa zehn hinteren Parketreihen gestern Abend — nicht besetzt hatten, könnte diese vormärzliche Errungenschaft des Hamburger Theatergeistes also ruhig wieder einschlafen. — Es war eine Wahl, just zu einem „Gesellschaftsabende", dass Gott erbarm'! Denn, dass die hierbei gegebenen Opern in solchem Rahmen sich besonders „gesellschaftsfähig" ausgenommen hätten, das wird selbst ihr bester Freund nicht gut behaupten können. Welch ein Gegensatz aber auch! Man denke: Auf der Bühne das soziale Problem der Zeit — „Streik der Schmiede", graues Arbeiterelend und penetranter Schnapsdunst; in den Rängen des Zuschauerraumes die ausgeschnittenen glänzenden Balltoiletten vermögender Damen und das nicht minder durchdringende Parfüm einer bürgerlichen Gesellschaft, deren Republikanismus

sich bei dieser Gelegenheit zur Geburtsaristokratie fürstlicher Hoffestlichkeiten — empor träumt. Droben wiederum: „*A basso porto*“, die wilden neapolitanischen „Camorra“-Szenen, aus der untersten, polizeifeindlichen Volksschicht; drunten aber die korrekten Herren im tadellosen „Lack und Frack und Klaque“! Kann es schärfere Lebenskontraste geben? Um so mehr hat denn eine ästhetisch gerichtete Kritik ihr billiges Befremden, oder — noch richtiger — ihr gründliches Unbehagen auszusprechen über eine derartige, ebenso geschmackswidrige wie stillose Zusammenstellung. *Ceterum censeo: societatem esse delendam*! — bitte recht sehr, das nun aber bei Leibe nicht im staatsfeindlichen, streikfreundlichen Sinne mir hier auslegen zu wollen, wie als ob ich von den stofflichen Vorwürfen der Arbeiterrevolution und des Camorrabundes in unseren beiden Opern zum Radikalismus etwa schon abgefärbt haben könnte. Dazu liegt bei der spiessbürgerlichen Friedsamkeit der musikalischen Einkleidung des erstgenannten Einakters, wie bei meinem persönlichen Unwillen auch gegen den prinzipiellen „*Italianismo*“ — mit all' seinem homophonen Orchester- Trompeten und Stimmgetrommel, wie den direkt kunstfremden, die Stimmung mordenden Affektausrufen gesprochener Rede dazwischen — doch wohl nicht die geringste Veranlassung vor ...

Doch, um auf den „Streik der Schmiede“ selber zu sprechen zu kommen, der auch hier wieder den in Augsburg, Nürnberg, Köln und (geringer) kürzlich in Königsberg bereits davon getragenen Erfolg in Form „gefälligen Eindruckes“ wieder bestätigt hat: wir wollen ihm zu seiner bevorstehenden weiten Rundreise doch wenigstens ein kleines „Signalement“ mit auf den Weg geben. Nun, es ist eben „der alte Sturm, die alte Müh!“ — Einakter-„Verismo“: Katastrophe, nicht Drama; Explosion, nicht Handlung; Sensation und Aktualität, nicht Wirkung

noch Lebenswahrheit; daher auch der Effekt zuletzt mehr rührend als wirklich ergreifend oder gar tiefer packend zu nennen; zudem statt Deklamation ein planlos *déclamé*, und statt sinnvollen Sprachgesangs ein unsinniges *Parlando* — noch deutlicher: der Komponist leidet unter dem alten, unheilvollen Missverständnis einer Verwechslung von Sprach- und Sprechgesang. Anders gefasst, rund und nett heraus gesagt: „Verismus“, aus dem Glutbereich der neapolitanischen Sonne und des italienischen Himmels nach den Glühöfen des belgischen Rauch-, Russ- und Kohlengebietes nunmehr verlegt, neuer Branntwein in die alten Weinschläuche „*Marca Italia*“ gefasst, und das südliche Volks- und Bauernleben der „Camorra“ auf die modern-soziale Arbeiterbewegung übertragen; das Ganze dann noch mit einem leichten Firniss des unverwüstlichen spezifisch-österreichischen Optimismus überstrichen — so ungefähr giebt sich diese Revolutions-Neuheit für unser schlichtes Gefühl zu erkennen. Es ist das durchaus Charakteristische an ihr, dass sie sich in einem frommen und zahmen, so recht deutsch-gemütlichen Musikgewande giebt, so zu sagen mehr über den als mit dem Hammer philosophiert, den doch das Victor Léon'sche Textbuch so sehr gerne schwingt! Man braucht ja nur dem „Preisliede der Arbeit“ mit seinem herrlichen Liedertafel-Refrain ehrlich auf den Grund (*rectius:* Bodensatz!) zu schauen, um sich alsbald einzugestehen, dass das weniger nach revolutionärer Arbeiter-Marseillaise riecht als vielmehr auffallend nach dem gemütlichsten Wiener „Heurigen“ der plattesten Philister-Moral oder strengen Polizei-Ordnung schmeckt und jedenfalls nicht das geringste Aufreizende mehr an sich hat. Wäre das Ganze also stofflich schlankweg als „Schnaps- und Elend-Oper“ zu bezeichnen, so wird für seine musikalische Einkleidung wiederum die Verwässerung, die der praktische

Budiken-Wirt (bei dem die Arbeiterberatung über den Streik stattfindet) zu Anfang der Handlung mit dem frisch aufgelegten Branntweinfässchen vornimmt, zu einer Art von bedeutsamem Symbol: verwässerte Fuselbegeisterung! Interessant bleibt höchstens noch, an dem Schmiedelied des alten Matthieu (Text S. 6 u. 7) die „zeitgemässe" Veränderung zu beobachten, durch welche die Höhlenschmiede der Nibelungenzwerge zum industriellen Hochofenwerk und die Wagner'schen Ambosse zu einem Meyer-Beer'schen „Gang nach dem Eisenhammer" hier umgemodelt werden.

Ich komme darauf, weil Herr Beer sich vor Jahren in einer Broschüre über „Eva Pogner" zum Wagner-Credo bekannt hat und noch heute durch Einsendung dieses Schriftchens als „Wagnerianer" sich gerne vorstellt. Erübrigt somit, dem schmerzlichen Bedauern Ausdruck zu geben, dass dem Wiener Komponisten Max Josef (übrigens nicht zu verwechseln mit dem Münchner: Anton) Beer jene „Einsicht in das Wesen Wagner'scher Dichtkunst", zu deren Verbreitung er dereinst den „kleinen Beitrag" über „Ein deutsches Charakter-Frauenbild" schreiben zu müssen vermeinte, mittlerweile so ganz und gar schon abhanden gekommen ist. Zwar treibt er sein naives musikalisches Anlehnungsbedürfnis bis zur offenkundigen Entlehnung und die erlaubte Anleihe beim Wagner-Geiste auch heute noch gelegentlich bis zum unverhohlensten „Kommunismus". Dabei hat er es aber noch jetzt nicht einmal über die primitive Urzelle, das starre „Reminiszenz-Motiv" hinaus, bis zum bildsamen Leit-Thema des Bayreuther Tongewaltigen gebracht. Was darüber ist, ist ohnedies alles Andere eher denn Wagnerisches Wesen: ein verblüffendes Anpassungsvermögen, wiederum an Andere, das schon mehr „Altruismus" genannt werden müsste; eine recht gewandte und vielfach auch ganz wirksame, zumeist aber

doch harmlos-idyllische, dazu sentimentalisch-weichliche Instrumentation — vor Allem aber ganz unerhört viel Trivialität.

Noch schlimmer fast steht es mit dem „Dichter“ dieses „Musikdrama's“. Von den „sozialen Anschauungen“ des Herrn Viktor Léon brauchen wir hier gewiss nicht erst zu reden — dieser gewiegte Textfabrikant nach dem Kolportagerezepte hat wohl überhaupt gar keine, und höchstens liesse sich aus dem Büchlein — nach seiner Fr. Coppée'schen Vorlage — ein stark abgefärbter, gut bürgerlicher „Akademiker-Sozialismus“ entwickeln. Zum Mindesten bleibt keine Spur von Zola's „Germinal“-Stimmungen oder auch nur vom Ernste der Hauptmann'schen „Weber“ (etwa in Opernform) hier zu entdecken, wie man nach dem Titel vielleicht hätte erwarten können!

Es war Alles in Allem demnach auch zu Hamburg nur der in diesem Falle doppelt verdächtige „freundliche“ Erfolg zu konstatieren — nicht weniger, aber auch nicht um ein Gran mehr; das Publikum, gegen den Schluss durch die einigermassen raffiniert eingeleitete Spannung mit dem Arbeiter-Zweikampfe — nicht auf Ohren und Dolch, sondern auf Hämmer als die „gewohnte Waffe“ — immerhin wohl gepackt, im Grunde jedoch mehr moralisch gerührt, als wirklich poetisch ergriffen. Die Herren Demuth (Matthieu) und Brandenberger (Colbert), sowie Frau Försterer-Lauterer (Christine) wurden der Neuheit sehr charakteristische Vertreter; letztere trieb sogar die Armseligkeits-Plastik des darbenden Arbeiterstandes bis zur grauen Verelendung einer Duse, traf aber darin noch am ehesten den offenbar gewollten „modernen“ Milieu-Stil.

Ulixes redivivus

(1897/98)

1. Dresden

Ich hätte auch sagen können: Was lehrt uns der „Fall Bungert“? Denn ein solcher „Fall“ — eine Art von Affäre ist der unbestreitbare Dresdner „Odysseus“-Erfolg in unserer neuzeitlichen Opernkunde bereits geworden, und die gesamte Theaterwelt fühlte sich nicht nur jäh alarmiert durch diese strahlende Première vom 12. Dezember, die so vernehmlich laut durch den deutschen Zeitungswald raschelte: sie fühlt sich noch heute wie von einem Phänomen — *stupendo* gleichsam — in Atem gehalten, seit diese Neuheit unter vorhaltender, lebhaftest interessierter Teilnahme des ortsansässigen Publikums an derselben Stätte nun bereits sechs ausverkaufte Wiederholungen erlebt hat, ja sogar von auswärtigen Theaterleitern zum Zwecke der Erwerbung auch für weitere Bühnen schon wiederholt persönlich beaugenscheinigt worden ist. Das fordert doch zum Nachdenken auf, das schreit ja ordentlich nach einer Erklärung der inneren Gründe solchen Aufsehen erregenden Theaterereignisses — kurz, diesem „Popanz“ muss unter allen Umständen einmal näher auf den Leib gerückt werden!

Timeo Danaos et dona ferentes: ich scheue alles

moderne Griechentum und misstraue ihm aus dem Grunde meiner Seele, zumal wenn es mit solch' freundlichen Gebärden des breitesten Erfolges mir nahet. Wie aber schon zum Verständnisse so mancher Begebenheiten der Weltgeschichte mehr als *„la recherche de la paternité“* das *„Cherchez la femme!“* zu gehören scheint, so auch vor Allem scheint mir hier als kritische Voruntersuchung ein *„Cherchez la ville!“* zur Abwechslung einmal durchaus am Platze. Lernt erst die lokalen Voraussetzungen eines solchen Bühnenereignisses kennen, studiert zuvor den besonderen Boden, die Umwelt und die Atmosphäre genauer, in denen die Pflanze dieser „Sensation“ gedeihen konnte, und ihr werdet ihre Natur alsbald gründlicher erfassen lernen! Da bleibt es denn sicher keineswegs ohne Belang, dass Dresden ganz die nämliche Stadt ist, von der aus, vor Jahresfrist etwa, mit „Renaissance“ die leidige Seuche der platten Versschwänke ihren Ausgang genommen hat. Ein Jeder kennt sie, diese neueste *soidisant*-„Kunstrichtung“, welche kostümierten Mummenschanz für Renaissance-Kultur und statt eines goldigen, sinnig deutschenEvchens nureineTalmi-vergoldete Eva's-Tochter giebt, von der Kunst also nur den Schein, einen „faulen Zauber“ sich geborgt hat, so dass allerdings der Bildungsdurchschnitt aller Goldschnitt-begeisterten Pensionatsgänschen nun die „süssen“ Reime eine Zeit lang für „Poesie“ nehmen, ja selbst einige Wortführer der Kritik, trotzdem sie doch seinerzeit der italienischen Opern-Veristik durch eilfertige Übersetzungen den Weg nach Deutschland erst gebahnt hatten, justament zu Dresden im sächsischen Lande jetzt auf einmal scheinheilig beteuern konnten, sie hätten stets die „Fahne des Idealismus“ „unentwegt“ hoch gehalten und erblickten nun in diesem, von der Sonne der Volksgunst endlich beschienenen Wiedererwachen des guten alten, wahrhaft klassischen

Geistes den schönsten Lohn für ihre so charaktervollen, zielbewussten Thaten. Ja, wer kennte sie nicht, diese neueste „Kunst“-Strömung! Wer aber kennt die Sachlage wohl intimer, um auch zu wissen, dass diese Blüte in dem so eigen gearteten Boden speziell des Dresden-Neustädter Abonnentengeschmackes gerade wurzelt und direkt jener Jahre langen, systematischen Züchtung eines mehr anspruchs- als harmlosen Unterhaltungsbedürfnisses entstammt, die das Dresdner Hofschauspiel bis vor gar nicht so langer Zeit zu einem der flachsten, albernsten Vergnügungsinstitute der Welt gestempelt hatte?

Und weil wir hier schon die Katastrophen-Einakter neu-italienischer Produktion kurz gestreift haben: auch das darf ja nicht übersehen werden, dass just eben dieses Dresden es war, durch dessen Hofoper die berühmte unrühmliche Invasion jener, bis vor Kurzem noch verheerend bei uns grassierenden Mascagnitis seinerzeit erfolgen sollte — mit innerer Notwendigkeit geradezu erfolgen musste, weil ein durch Jahre langen, unvernünftig-übermässigen Wagnerkult (dem kein entsprechender, gesunder Repertoire-Gegenhalt in klassischen, romantischen und Spielopern gegeben war) einseitig überfüttertes Theaterpublikum schliesslich, „des trockenen Tons nun satt“, mit aller Vehemenz nach etwas Neuem förmlich auflechzte. Was liegt da also wohl näher, als auch diesmal, beim Bungert'schen „Odysseus“ — jetzt, wo der Verismo bei uns glücklich abgewirtschaftet hat und auch das heilsame Gegengift der gemütreichen Humperdinck'schen Märchenoper von diesem selben wankelmütigen Publikum launisch bereits wieder bei Seite geworfen wird — vorerst wenigstens, abermals auf eine solche „Invasion“ nur zu schliessen, eine zeitgemässe Geschmacksablösung und aus der Naturgeschichte dieses Ortes psychologisch motivierte Modeströmung lediglich auch da wieder zu vermuten?

Es treten hierzu aber doch noch andere, nicht zu unterschätzende Momente. Vor Allem die ausgezeichnete, mit dem ganzen Glanze, welcher der genannten Hofoper nun einmal zu Gebote steht, von der Regie blendend inszenierte, von Generaldirektor Schuch zudem mit allem orchestralen Schwunge liebevoll heraus gebrachte Aufführung, bei der Scheidemantel, überaus wirksam von Frau Wittich, den Herren Anthes und Wachter unterstützt, in der Titelrolle so hervorragend, auch deklamatorisch und darstellerisch, dominiert, dass man sich fragen kann, ob anderwärts, beim etwaigen Fehlen einer solch' imponierenden Vertretung, die gleich günstige Aufnahme daran nicht allein schon scheitern könnte. Wäre der Regie auch vielleicht kritisch einzuwenden, dass sie im Vorspiel und I. Akte dekorativ zu sehr nach Boecklin, statt stilgerechter Weise nach Preller verfahren sei, so finden wir doch ein solch' bewundernswertes Zusammenwirken der mannigfachsten technischen, chorischen, solistischen und orchestralen Faktoren und ein so glückliches Zusammenfliessen der einzelnen Bestandteile eines ungemein komplizierten Apparates zum harmonischen (reproduktiven) Bühnen-Ganzen, dass schliesslich dadurch allein schon für eine schaulustige, vielköpfige und verschieden organisierte Menge jenes Rezept des Goethe'schen Theaterdirektors sich erfüllt: dass, wer vieles bringt, manchem werde etwas bringen. Und vergessen wir es doch ja nicht: rein stofflich ist der bezügliche dramatische Vorwurf einer allgemein menschlichen Anteilnahme und gemeinverständlichen Wirkung von vornherein schon sicher, zumal noch überdies der vom Komponisten selbst verfasste Text mit anerkennenswertem Geschicke die epischen Bilder der „homerischen Welt" durch frei ersonnene individuelle Züge noch interessanter zu verknoten, lebendig zu kontrastieren und wirksam zu

steigern versucht. Zwar stossen wir ja nicht ganz selten auf Stellen mit höchst anfechtbarer Diktion; auch allzu ausgedehnte Längen (besonders im 3. Akte) sind, selbst nach der resolut durch Schuch vorgenommenen „Strychnin“-Operation, noch nicht völlig beseitigt, und das viel angestaunte „selbständig-dichterische Vermögen“ scheint uns bei ihm wirklich mehr nur in einem praktischen Blick für das Bühnen-Metier als solches, in einer dramaturgischen Gewandtheit, nebst glücklicher litterarischer Anempfindung, zu bestehen. Aber von jeher hat ja die *Vox populox* — um einmal mit dem derben Kistler hier zu reden — weniger nach diesem (für ein feineres Kunstempfinden immerhin massgebenden) „Wie“ gefragt, als nach dem „Was“ begierig gesehen, und wenn es sich um Odysseus und Penelope schon „handelt“, oder nun gar von der „altbewährten Idealkraft schönheitsatmender Antike“ suggerierend im Land die Rede geht, dann muss doch alsbald auch die ganze Bildungsheuchelei sich mobilisiert fühlen und aller so weit verbreitete Pseudo-Idealismus unserer Tage unbesehen-grundsätzlich stramm mit von der Partie sein! Daher denn in erster Linie jener anhaltende und ganz unzweifelhaft bombensichere „Überraschungserfolg“ der deutschen Opernbühne.

Und doch hat der „Lieder-Komponist“ August Bungert — nicht zuletzt mit seinem ganz merkwürdig einheitlich geratenen, in hoheitsvoller Plastik zu harmonischer Abrundung auffallend wohlgelungenen II. Aufzuge, dem unstreitig erhebendsten Teile seiner „Tragödie“ — als „musikalischer Dramatiker“ unser aller Erwartungen auch ebenso unleugbar wieder erheblich übertroffen. Nicht als ob er in der Orchestergestaltung einer von den Grossen und Gewaltigen wäre. Ungeachtet seiner leitmotivischen Anlage des Ganzen giebt er vielmehr an Stelle von Wagners polyphonem Themengespinste (als einem die Aktion beredt ausdeutenden und die Charaktere

psychologisch erläuternden Seelengewebe) schliesslich aus alter Gewohnheit lieber nur homophone Gesangsbegleitungen, aus deren natürlicher „Not“ seine Schildknappen zuversichtlich eine leicht zu durchschauende „Tugend“ nur eben konstruiert haben, als sie stolz argumentierten: darin habe er ja gerade seine produktive Eigenart Wagner gegenüber erwiesen, dass er die einfach klare, naiv-elementare hellenische Welt aus der frischen Jugendzeit der Menschheit nicht mit dem verwickelten Orchestergewoge reich verzweigter, pessimistisch-nordischer Gedankengrübelei verbrämt und ausgestattet habe. Wenn anders nun freilich dieser Einwurf seine Richtigkeit hätte, so würde ein Humperdinck dieselbe Orchestertechnik für seinen kindlichen Stoff doch auch nicht mit solchem entschiedenen Erfolge haben anwenden können! Dazu verfällt Bungert noch, anstatt die Rede im Affekt zur Sprachmelodie ästhetisch zu steigern, gerade bei seinen schönsten und deklamatorisch entscheidendsten Höhepunkten mit besonderer Vorliebe aus dem echten Sprachgesang in einen ohnmächtig realistischen Sprechton wieder zurück, der denn so unwagnerisch wie nur irgend möglich uns berührt. Wenn aber vollends im ersten Entzückungstaumel des erfochtenen Sieges von den „Bungertianern“ ihr Abgott nicht nur in eine Linie mit dem Bayreuther Meister gerückt, sondern von einem besonders hell sehenden dieser sonderbaren Schwärmer damals nach auswärts sogar berichtet wurde, jener übertreffe mit seinem sechsteiligen Zyklus der „Homerischen Welt“ (von dem man doch soeben erst nur ein Bruchstück kennen gelernt hatte) selbst das bisherige *Non plus ultra*, die „Nibelungen-Tetralogie“ — nun, so wollen wir doch hoffen, dass dieser Standpunkt nicht allenthalben auch gleich acceptiert werden wird, wonach Kunst künftighin mit der Elle und nach ihren Dimen-

sionen, beileibe nicht aber mehr nach ihrem spezifischen Geistesgewichte zu messen wäre. Und nun gar erst, wie geschehen, den „Odysseus"-Vertoner mit dem „Zarathustra"-Philosophen in einem Atem zu nennen: welch' eine Urteils- und Geschmacklosigkeit sonder Gleichen! . . .

Sollte ich meine kritischen Beobachtungen und meine persönlichen Eindrücke zusammenfassender Weise auf eine knappe Formel zu bringen haben, so würde ich sagen, dass das deutsche Musikdrama sich allem Anscheine nach in Bungert nun seinen Wildenbruch gewonnen hat. Ein Lob und ein Tadel, wenn man will! Dort wie hier eine die grosse Masse gelegentlich mit fort reissende Szenenführung; dort wie hier eine liebenswürdige Begeisterung für edel gehobenes, bei näherer Betrachtung jedoch oft phraseologisches Pathos und ein stets reger Sinn für das, was eine weitere Allgemeinheit zu hypnotisieren vermag; dort wie hier das fruchtbare Zurückgreifen auf ältere Instinkte. Dort wie hier indessen auch — trotz aller weltgeschichtlich weit ausgreifenden Stoffwahl — lediglich eine eng beschränkte und kleine (eigentlich überhaupt keine rechte) „Weltanschauung", sowie das rohstoffliche Interesse im entschiedensten Vordergrunde; dazu auf beiden Seiten viel packendes äusseres Wesen, allein nur wenig Innerlichkeit, und ein empfindlicher Mangel an feinerer Seelenbegründung wie Charaktervertiefung (welch' letzterer Zug bei Bungert dem oberflächlich gehandhabten Orchester vornehmlich zur Last fällt). Endlich — das Letzte fürwahr nicht das Bedeutungsloseste: wie bei Wildenbruch ganz ersichtlich, so auch bei Bungert zuversichtlich das Epigonentum unproduktiver Scheinerben, und zwar eines bei ihnen wie abgestanden nachklingenden klassischen Ideales — dort Schillers, hier allenfalls R. Wagners.

Und nun weiss ich auch, warum ich bei der gewaltigen Stelle im 3. Akte, wo Odysseus, sein Bettlergewand plötzlich jäh abwerfend, in überragender Gestalt, von Blitzen grell beleuchtet, im roten Königsmantel auf der Thronerhöhung steht und sein mächtig dröhnendes:

„Der Bettler ging!
Es kam — Odysseus,
Ithaka's König!

unter die erschreckten, in ihrem unechten Wert endlich erkannten Freier hinein wettert — warum ich da auf einmal folgende, nur allzu frappante Vision hatte: Ich sah Richard Wagner, keinen Geringeren, magisch beleuchtet leibhaftig da oben vor mir stehen, als sei er, der allein den geheimnisvollen Bogen (der musikdramatischen Form) zu spannen vermag, wiedergekehrt und wollte hier, nachdem er zuvor schon einige seiner Getreuen aufmunternd begrüsst, sein angestammtes Haus von all' dem zudringlichen, dem eigenen Sohne gar nachstellenden, eigennützigen Gesindel, den vielen anmasslichen, auf seine Kosten lustig schmarotzenden Freiern um Penelopeia, sein rechtmässig ihm angetrautes Gemahl, gründlich einmal säubern, um den ihm zustehenden Herrschersitz fortan mit allen Ehren nunmehr einzunehmen und sein Erbe selbsteigen wieder anzutreten.

„Wähntet ihr,
Dass nimmer ich heimkehrt'
Vom Lande der Troër?
Ihr verprasstet mein Gut
Und buhltet frech
Um mein hohes Gemahl!" — —

d. h. meine hohe, heilige Kunst!

2. Hamburg

Wie bereits in der Überschrift angedeutet, hat Bungerts „Musiktragödie" von des „Odysseus

Heimkehr" alsbald auch am Hamburger „Stadttheater", der zweiten der „armseligen" Opernbühnen, auf denen sie sich bis zum „eigenen Festspielhaus" in Godesberg einstweilen noch „jämmerlich herumschlagen" muss, breitesten, lärmenden Erfolg davon getragen. Vielleicht wird das dereinst einmal anders und dreht sich der Spiess später um, bis sie erst in besagtes rheinisches Bühnenfestspielgebäude ihren feierlichen Einzug wird halten können. Zu wünschen bliebe das ja immerhin mit einer gewissen Inbrunst, dass bis dahin der „deutsche Michel" wenigstens aufwache und beschämt endlich erkenne, als welch' ein Biedermeier ungesundester Afterbildung er sich angesichts dieses sentimentalen, durch und durch unnaiven „Salongriechentums" unserer Familienblatt-Romantik in seinem gar dunklen Drange wieder entpuppt hat. Denn „Homerische Welt" und — das Land der „Kaffeesäcke": welch' im Grunde doch ganz unvereinbare Gegensätze! Und dennoch gab es einen „guten Klang"? Ja, wer euch nicht kennte, ihr Elemente! Wie sagte doch schon der alte Talbot? — gegen ein gewisses Etwas kämpfen eben Götter selbst vergebens . . .

Ich mache kein Hehl daraus, dass ich jetzt, nach abermaligem Anhören des Werkes und gewissenhafter Nachprüfung seiner von Anbeginn fragwürdigen Eigenschaften, eher noch um mehrere Grade schlechter über das Ganze habe denken lernen. Ich nannte Bungert nach der von mir erlebten Dresdner Uraufführung — halb lobend, halb bekrittelnd — den „Wildenbruch der Oper". Ich bedaure, auch das heute nicht mehr aufrecht erhalten zu können. August Bungert als „Dichterkomponist" (unter dieser Personalunion, einem mindestens vierteiligen „Zyklus" und einem „eigenen Festspielhause" thut's ja heutzutage bald Keiner mehr!) scheint mir zum „Musikdrama" nur noch die Stellung einzunehmen, wie sich z. B. unser Familienblattwesen zur hehren deutschen

Nationallitteratur und zum klassischen Kulturromane verhält: so etwa Natalie v. Eschstruth — nicht Wildenbruch!

Es gehört wohl der ganze Stumpfsinn unserer zerfahrenen modernen Pensionatsbildung dazu, über die feudalen Stilblüten einer „Natalie von Eschstruth“ einfach hinweg zu lesen und aus dieser Art von Sprache nicht das wahre Wesen der „Dichterin“ alsbald zu wittern. Ein Schullehrer musste erst kommen, mit einem mühsam zusammengestellten Sündenregister aus ihren mehr gestammelten als „gesammelten Werken“ den Finger drauf zu legen. Wann wird solch' ein Otto Ernst für Bungert erstehen und dem voreiligen „Verführer“ in diese so genannt „homerische Welt“ hinein, Herrn Max Chop, den einzig berechtigten sicheren „Führer“ zur besseren Erkenntnis gegenüber stellen — d. h. ihm gehörig heimleuchten? Denn auch das ist ein Zeichen der Zeit, dass — wo Pygmäen zu „Kulturerregern“ gestempelt werden — mit einem Male auch Obskuranten der betreffenden Fachschreiberei, die kein Mensch bisher für voll oder ernst genommen hat, plötzlich Oberwasser gewinnen und sich zu Autoritäten berufen fühlen. Das ist denn die grosse „Restaurations-Epoche“ der Chope und Schrattenhölzer, die sich da, nicht faul, mächtig zu rühren beginnen, indem sie nun die für sie selbst daraus erwachsende günstige Konjunktur klüglich ausnützen und durch Demonstration in Gestalt von tiefsinnigen musikästhetischen Analysen oder gespreizten „öffentlichen Sendschreiben“ zu „Eingeweihten“ und berufenen „Auguren“ dieser „neuen Kunst des Ideales“ sich aufspielen. Besonders amüsant ist hier die Art, wie der „Dutzfreund“ Josef Schrattenholz sich in diesem Getriebe breit macht und seine Person bei dem Glückspilze Bungert nun anbiedert. Er meint zwar, er bekenne sich voll und ganz zu Rob. Schumann, der gesagt habe: „Beste Art,

über Musik zu reden, die: zu schweigen!" — thut aber leider recht ergiebig nur das Gegenteil. Dieser „Offenbarer", der noch das Gras wachsen hören wird und offenbar Musik schon riecht, will auch das Geheimnis der Bungert'schen Muse ergründet, das grosse X des „Spezifisch-Bungert'schen in dieser Musik" — wohl mit X-Strahlen? — bereits entdeckt haben! Er sieht es zwar natürlich kommen, dass man ihn alsbald fragen wird, worin das denn nun eigentlich genauer bestehe; allein der schlaue Mann hat sich gegen solch' plumpen Angriff längst gar wohl verschanzt, indem er einfach dekretierte: „So unmittelbar es dem Hörer sich auch aufdrängt und einprägt — dem Nichthörer kann es nur durch den lebendigen Ton, durch das Klang- und Stimmmaterial suggeriert werden." Womit er denn sofort fein heraus und über alle Berge ist, da er — falls einer es trotzdem noch nicht „hört" — wie aus einer anderen Stelle noch hervor geht, einfach „parteiblinde Unklugheit" ohne Weiteres annehmen wird. Das Gescheidteste an dem ganzen Geschreibe ist noch dies, dass es in der Zeitschrift „Gegenwart" erschienen ist. Denn in der That, um blosse „Gegenwarts"-, nicht etwa um „Zukunftsmusik" kann es sich ganz zweifelsohne beim „Falle Bungert" allein nur handeln.

Übrigens scheint neuerdings auch die Dresdner Philologenversammlung, der zu Ehren man diese „Götter, Helden und — Bungert" vorführte, über solche ganz besondere Sorte von Hellenismus gestutzt zu haben; denn bald darnach las man im „Kunstwart" über jene Festvorstellung: „Interessant war das allen Teilnehmern, gab es doch dabei zu lernen. Beispielsweise: dass Athene schon die Flöte und dass man zu ihrer Zeit schon moderne Militärtrompeten blies; sowie, dass Penelope's Freier mittelalterliche Hellebarden hatten. Ganz besonders erfreulich aber war es den Versammelten, zu sehen,

wie dezent das frühe griechische Altertum schon gewesen ist: schon zu Ilions Zeiten trugen die Apollostatuen, nach dieser Aufführung, Feigenblätter!“ (Auch die christliche Betform der Statisten, mit gefalteten Händen, hätte der Verfasser erwähnen können.) ... Doch, das alles genügt noch nicht; es muss der Sache etwas energischer an die Nieren gegangen werden. Vor Allem möchte ich hier jeden mit feinerem oder auch nur gesundem Sprachgefühle begabten Leser auffordern, sich einmal das „Szenarium“ ausschliesslich auf seine Partizipial-Satzbildungen hin anzusehen. Da heisst es z. B. S. 19: „Eumäos bleibt, auf den Stab gestützt, sinnend ihnen nachsehend, dastehen“; S. 24: „mit hinreissender Begeisterung vortretend“; S. 29: „Odysseus mit durchdringendem und erforschendem Blicke betrachtend“; S. 33: „Dann plötzlich sehr erregt ihn anschauend“; S. 43: „tief ergriffen Odysseus die Hände küssend“; S. 45: „Laërtes schreitet, langsam in die Ferne starrend, hellsehend(!), von Telemachos und Eumäos geleitet, den Pfad hinunter. Während der Chor der Najaden stärker ertönt, fasst Eumäos, Odysseus tief in’s Auge schauend, diesen (!) an der Hand“; S. 46: „Odysseus den Eumäos an der Hand ergreifend, vortretend“; S. 48: „Nach der rechten Seite hin ein Portal, durch welches, später geöffnet, man (!) einen Blick in die anderen Räume des Hauses hat“; S. 65: „stets (!) das Schwert in der Hand haltend“; S. 70: „Penelopeia bleibt stets (!), wie abwesend, starr dastehen, ohne den Blick, in die Ferne gewandt, zu ändern“; S. 87: „begeisternd einfallend“; S. 88: „entschieden vortretend“; S. 97: „Furchtbarer Blitz und Donnerschlag, lang verhallend. Die drei betrunkenen Mägde, Despoina mit Kornähren und rotem Mohn Busen und Haar geschmückt, die andren mit Weinlaub und Rosen phantastisch geschmückt, die Arme über die Schultern in einander geflochten, treten im

Tanzschritt vor"; S. 100: „Despoina schritt während (!) der letzten Worte, wie plötzlich ernüchtert, erwachend, während (!) die Freier im Hintergrunde lachen, entsetzlich erregt vor. Dann auf Odysseus zeigend und ihn wild erregt anstarrend ... u. s. w. mit Grazie *in infinitum* — thatsächlich kaum eine Textseite ohne solche schauderbare Partizipbildungen!

Nun könnte man mir ja einwenden: „Szenarium" ist noch nicht Dichtung — trotzdem wird sich das Sprachschöpferische des echten, berufenen Dichtergeistes doch auch in diesem Teile seiner gestaltenden Phantasie unbedingt klar ausprägen müssen; weshalb ich denn auch, rein poetisch, die Anmerkung in Odysseus' Monolog (1. Akt, S. 21) besonders rührend finde: „Nebel bedeckt und entstellt die Landschaft, die er als sein Vaterland nicht wieder erkennt." (Es fehlt nur noch ein „Vgl. Friedrich Schiller" in Parenthese!) Aber das Üble daran ist, dass diese Partizipialkonstruktionen (wie sich ebenso leicht nachweisen liesse) auch in die „Dichtung" mit über gegangen sind. Von gelegentlichen Textentgleisungen wie S. 8: „Und hoffnungslos wird es, dass sie sich ergiebt," oder S. 57: „Die Freunde von uns verfolgen ihn!" — auch S. 74: „Schreiten sie mir und dem Sohne vorbei," und dem zweimaligen, ganz unausstehlichen „mein Herze" will ich hier ganz absehen, obwohl sie doch schliesslich auch einen Massstab dafür abgeben, wes Geistes Kind hier vor uns stehten mag. Ich möchte nur bitten, durch den ganzen Text hindurch einmal sorgfältig zu zählen, wie oft von S. 20 bis 97 der „Frühling" oder aber der Held des Drama's (ohne die Bestimmung „heim-" oder „zurück-", also doch wohl mit dem Besen!) „kehrt", und wie viel Mal irgend eine Person „starr" da steht oder vor sich hinblickt. Die Ziffer ist es wert, das Experiment zu machen!

Wir gehen überdies noch weiter und fragen: Handelt

es sich denn wirklich bei Bungert um ein „Das Land der Griechen mit der Seele suchen“, und nicht vielmehr nur um eine wohlfeile „Enoch-Arden“-Sentimentalität, mit entsprechender Wirkung auf leicht erregbare Thränendrüsen? „Trompeter von Ithaka“ hat ihn schon ein bekannter Hamburger Kritiker kurz, aber schlagend genannt, und den Eindruck der ersten Aufführung dortselbst hätte man ganz gut umschreiben können mit den eigenen Versen des Textbuches:

„Solch' selig Weinen
hat's nie gegeben . . .
Als das bei Odysseus
und Penelopeia,
seit Lieder (nämlich diejenigen Bungerts) melden!“ . . .

Mit Recht hat man gesagt, dass jedes wahre Kunstwerk auch eine Weltanschauung widerspiegle, dass Originalität und Grösse sich auch in der Auffassung eines Stoffgebildes bekunden müsse. Fühlen wir nun etwas von diesem philosophischen Hintergrunde des alten Heldensanges in unserer gar so hoch einher trabenden „Musiktragödie“? Hin und wieder möchte es wohl so scheinen. Treten wir dann aber beherzt etwas näher, so bemerken wir erst: Bungert hat gar keine „Weltanschauung“ vom Griechentum; oder: er hat nur eine philiströs-spiessbürgerliche, wie sie schon der alte Rektor Voss seiner „Odyssee“ entgegen brachte. Statt einer „geistigen Wiedergeburt des Mythos“ haben wir wohl eine dramatisierte, im Grunde aber doch eben die gute alte Vossische Übersetzung nur wieder erhalten.

Wer nun grausam denkt und grausame Handlungen ausübt,
Diesem wünschen Alle, so lang er lebet, nur Unglück,
Und noch selbst im Tode wird sein Gedächtnis verabscheut.
Aber wer edel denkt und edele Handlungen ausübt,
Dessen würdigen Ruhm verbreiten die Fremdlinge weit hin
Unter die Menschen auf Erden, und jeder segnet den Guten.

So lesen wir Vers [illegible] bis 334 im neunzehnten Gesange der bekannten Vossischen Übersetzung. Ja, das ist's: ein jeder segnet „den Guten". So beteuert auch Bungert-Odysseus mit Emphase „stets": „Das Gute siegt!" . . . und der Schlusschor bestätigt's wiederum mit Nachdruck: „Das Schöne und Gute siegt!" — er hätte nur noch *Per aspera ad astra* oder „Durch Nacht zum Licht!" solenn hier zu fugieren brauchen. Jedenfalls also eine durch und durch wohlwollende, in sich einfältige und ganz unkomplizierte Natur, dieser „Gute" jenseits von Hässlich und Böse, beinahe schon „Menelaus der Gute", wenn wir auf diese Bonhommie nur auch recht hinhorchen wollen. Und in der That, wie in den Chorgesängen manch' bedenklicher Liedertafelton, aber sicher kein „griechischer Chor" anklingt, so mutet es uns auch aus dieser „Dichtung" oft höchst ungriechisch liedertafelmässig, statt wie Ethos und Pathos der Antike: wie platte, biedere Bürgermoral eines modernen Nachtwächtertumes gar bald an. Man besehe sich den Schlussrefrain: „Es singen's die rauschenden Wälder in Stürmen — Die Wogen, die auf dem Meere sich türmen — im Sternenreigen es leuchtend geht (!), dass echte Liebe und Treue besteht!" — wo bleibt da noch „das bisschen Griechentum"? Penelopeia's adlig-untadliger Name wird von Hyperion im unverfälschtesten Triolendeklamé eines Leoncavallo angerufen. Und nun denke man sich vollends der schmerzreichen Idealgestalt eigene Worte bei Bungert: „Die treue Liebe allein ist schön! Ohne sie mag die Welt in Trümmer geh'n! . . . Ich bin nicht das Weib, das der Stunde der Lust — opfert das heil'ge Empfinden der Brust!" Dies als innersten Wesenskern einer weltgeschichtlichen Gattenprüfung, wie der Penelope's, hier heraus gestellt! Nein, es ist nicht einmal mehr das „Gewand der Helena", was der Bildungsdünkel unseres „ledernen" Philisteriums

hier eben noch am Zipfel erhascht, wenn es die Bungert'sche „Vertonung“ mit eilfertiger Begeisterung beklatscht und darin zudem noch eine über die Massen preisenswerte Rettung unausrottbarer „künstlerischer Ideale“ für unsere „materiell“ gesinnte Zeit begrüssen zu dürfen glaubt. Ohnmächtig gegen den Unsinn, der da über uns hereinbricht, vermögen wir uns dagegen nur mehr zu wehren mit dem Ausrufe: „*Sancta simplicitas!*“ Vielleicht hilft das ein wenig.

Also, um es nochmals knapp, aber ganz deutlich, auch *quoad* Komponisten, zu sagen: August Bungert gehört zu den fraglos „guten Leuten“, wenn auch ziemlich „schlechten Musikanten“. Er hat es mir zwar gewaltig krumm genommen, dass ich in seinem Orchestersatze keine richtige Polyphonie entdecken wollte und von „mehr homophoner Liederbegleitung“ nach der Dresdner Première allein nur sprechen konnte. Indessen, er mag sich bei meinen Hamburger Herren Kollegen erkundigen, ob deren Ohren zu wesentlich anderen Resultaten beim Hören gekommen sind. Und eigentlich hat er ja auch ganz Recht; denn nicht einmal von „Liederbegleitung“ (im guten, modernen Sinne dieses Begriffes) lässt sich sehr oft bei ihm mehr reden, sondern blossen Figuren und instrumentierten Rhythmen sozusagen begegnet man da nur allzu häufig. Nun hat einmal Einer gesagt: Um einen Orchester-Komponisten zu beurteilen, müsse man den Hornsatz seiner Partituren näher ansehen. Du lieber Himmel! Wenn das wahr ist, wird man bei Bungert nicht eben allzu weit damit kommen, denn ganze Etudenpassagen lässt er das Horn stellenweise anhaltend einherhüpfen, ohne doch die geringste vernünftige Wirkung damit zu erzielen. Und ebenso berührt nicht selten der gemischte Vokalsatz bei ihm (man studiere einige Freierchöre im 3. Akt, so weit sie nicht in der unverfälschtesten „klein-

städtischen Liedertafelweis'" überhaupt schon geschrieben stehen) merkwürdig ungeschickt und zerfahren. Jedenfalls steht so viel doch fest, für mich nach der Hamburger Aufführung erst recht über allen Zweifel erhaben: dass hier das Orchester nicht webender Seelengrund für das auf der Bühne vor sich gehende Drama der Herzen und Charaktere ist, aus dessen schaffendem Urschosse dieses gleichsam geboren würde und hervor ginge; sondern die (zudem auch nicht eben allzu bedeutenden) Leitmotive schwimmen wie Fettaugen nur auf einer ziemlich dünnen Suppe und leeren Brühe einher. Man vergegenwärtige sich doch einmal: Wir haben in „Odysseus' Heimkehr" das dritte der „Odyssee"-Dramen, das fünfte aber bereits des Gesamt-Zyklus jener „homerischen Welt" vor uns! Wenn anders dieser ganze „Ring" eine geschlossene Einheit der Motivenwelt, wie es nach berühmten Mustern doch zu erwarten stände, bilden soll — wie ungleich reicher, fülliger, dichter müssten sich nicht alle diese Einzelfäden bis hierher schon verknotet, die thematischen Triebfedern an einander bereits umgebildet und verknotet haben. Eine „jedenfalls schlechterdings unkomplizierte Natur" nannte ich Bungert schon oben, da ich erst die „Dichtung" einmal etwas schärfer unter die Lupe nahm. Aber auch für den Musiker Bungert darf das ohne Weiteres nur wieder gelten.

Ist es nach Alledem nun wohl zu glauben, dass ein Friedrich Nietzsche 1883, bei gemeinsamem Aufenthalte an der Riviera, diesem „einfachen" Familienblatt-Musikdramatiker die unvorsichtigen, für den Verfasser einer „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" doppelt unüberlegten Verse in's Stammbuch sollte geschrieben haben: „Wer viel (!) einst zu verkünden hat, schweigt (!) viel in sich hinein. Wer einst als Blitz zu zünden hat, muss lange Wolke sein" ...? Welche

bedauerliche Sinnesstörung müsste damalen doch Zarathustra's sonst so helles Sonnenauge getrübt haben, da wir, wo er zukünftigen „Blitz“ sich ersah, bisher doch nur eine sehr wässerige Regenwolke erspähen konnten! Oder aber — und das wäre allerdings der famoseste Witz der Weltgeschichte — hätte am Ende gar der (von sich nicht wenig eingenommene) Bungert jenes, von einem Nietzsche lediglich zur Erinnerung an ihre beiderseitige Begegnung, als Charakteristik seiner eigenen Person in die „Morgenröte“ Eingezeichnete, allzu voreilig auf sich selber gleich bezogen? Für denjenigen, der Nietzsche's Schriften genauer kennt, ist das sogar mehr als wahrscheinlich; Herr Ludwig Hartmann in Dresden sucht es dagegen natürlich wieder für seinen Helden Bungert auszumünzen! — Dass die ganze „Musik-Tragödie“ musikalisch dazu auch noch arg stillos sich giebt, das mag billiger Weise hier übergangen sein. Aber das verdient denn doch eine nochmalige, besondere Hervorhebung, dass gerade in den dramatischen Höhepunkten, wo ein Wagner die Tonkunst zur höchsten Steigerung des Ausdruckes genial zusammen zu fassen pflegte, ein Bungert in die eintönig gesprochene Rede anscheinend grundsätzlich verfällt, also eine Art von „umgekehrtem Musik-Drama“ statuiert, dessen aparte, neue Aesthetik uns der „Führer“ durch diese „homerische Welt“, Herr M. Chop, wohl erst noch zu „entdecken“ haben wird. Vollends, was den Ausbau, die organisch-thematische Entwicklung breit angelegter Final-Wirkungen anlangt (ich verweise auf den jäh abreissenden Schluss des 1. Aktes und das ganz abscheulich schustermässige Tuschblasen, jenes blechbepanzerte Schluss-Toastieren am Ausgange des Ganzen), hat uns der moderne „Odysseus“-Komponist nur bewiesen, dass er jedenfalls nicht „gleich dem hochhinwandelnden Gotte“ (R. Wagner nämlich) versteht, zu „spannen den heiligen Bogen“. Und damit wollen denn

auch wir es nunmehr „genug sein lassen des grausamen Spiels“! Wahrlich: ein Andres ist es, Weltgeschichte als Lebensaufgabe sich vorsetzen und dann ausarbeiten; ein Anderes wiederum, Weltgeschichte selbst leben und dieses tiefere Erlebnis als neues Leben, in produktiver Ausgestaltung als Ab- und Sinnbild, seiner Zeit wie der Nachwelt mitteilen.

Eros und Psyche

Textdichtung von Wilhelm Schriefer; Musik von Max Zenger

(1901)

Ein Wunder — ein unbegreiflich hohes Wunder ist geschehen: die Haupt- und Residenzstadt München hat wieder einmal Gelegenheit, von einer Opern-Première zu berichten! Das heisst, ich will hier meinen besonderen Standpunkt gleich zu allem Anfang näher präzisieren. Keineswegs bin ich für meine Person nämlich in der Lage, mit in das Verdammungs-Urteil ohne Weiteres einzustimmen, das über die bayerische Hofoper so ziemlich allenthalben heute umgeht, so wenig ich — der geborene Münchener und zudem Kenner der Wiener, Berliner, Dresdener, Leipziger, Hamburger, Weimarer u. a. Theaterverhältnisse — natürlich irgend verkennen kann, wie unsere früher so ausgezeichnete Bühne neuerdings arg zurück gegangen ist und mit ihren derzeitigen Leistungen recht oft die schmerzlichsten Vergleiche zwischen Einst und Jetzt „anregend“ herauf beschwört. Im Grunde ist es nur das unerhört schleppende Tempo solcher Erstaufführungen mit seinen lähmenden, freiwilligen oder unfreiwilligen Kunstpausen dazwischen, was die sanfteste Kritik endlich heraus fordern muss. Eines sollte man aber auch dabei nicht ganz immer wieder übersehen, noch vergessen:

Die Münchener Oper als solche, die der Vernachlässigung ihrer Pflichten stets so laut angeklagt wird, hat doch im Laufe des letzten Jahrzehntes so ziemlich von jedem Genre der modernen Opern-Produktion wenigsten eine Probe, von den einzelnen Vertretern der musikdramatischen Komposition nach Wagner irgend ein Muster und Beispiel ihrem Publikum treulich vorgeführt, und ich wüsste nicht, an welch' anderem Orte das auch nur annähernd in der Übersicht und mit dieser Fülle des Mannigfaltigen geschehen wäre. Dass sich die verehrliche Intendanz dabei zumeist vergriffen und das Erfolglose, also zuletzt Uncharakteristische, gerade erwischt hat — das steht wieder auf einem anderen Blatte und gereicht den massgebenden Faktoren sicherlich nicht zu hervorragendem Ruhme. Aber — mit Ausnahme allenfalls von F. Draeseke, Hugo Wolf, Hans Pfitzner, Jos. Reiter, Ant. Urspruch, Aug. Bungert und einigen Vollblut-Italienern der „Mascagnitis", um die es weiter auch nicht „schad' is'", wüsste ich kaum einen bedeutsamen, wichtigen Namen zu nennen, der hier andauernd gefehlt hätte. Sind doch Alex. Ritter, Weingartner, Kistler, Kienzl, Schjelderup, Hans Sommer, Tschaikowsky, Goldmark, Verdi, Berlioz, Chabrier, Humperdinck, Thuille, v. Zemlinsky, Könnemann, Schillings, R. Strauss, S. v. Hausegger, Siegfr. Wagner, Eugen d'Albert, Heinr. Vogl, Victor Gluth und nun Max Zenger, je mit mindestens einem Werke, der Reihe nach an uns vorüber geschritten; ja, war — in den gesperrt hier gedruckten Fällen — München anderen Städten doch sogar voraus gegangen. Gewiss schon eine recht ansehnliche Liste!

Nein, vielmehr die Gefahr liegt meines Erachtens da ganz anderswo. Vor Allem: in einem überspannten Lokalpatriotismus, der bekanntlich immer am unrechten Orte sich einzustellen liebt. Die lautesten und

lärmendsten Erfolge waren meist spezifisch heimische Angelegenheiten und in der Regel nachher die grausamsten Durchfälle: ein Werk wie „Guntram“ aber hatte sich mit lauer Aufnahme abzufinden und mit einer Aufführung allein zu begnügen! (Und ganz ähnlich wieder Schillings' „Ingwelde“, v. Hauseggers „Zinnober“ oder Sommers „St. Foix“ u. a.) Sodann: liegt sie in der vom Repertoir unserer Hofoper gleicherweise wie auch von „Wagner-Pianisten“ noch genährten, geradezu gräulichen Wagner-Verseuchung — um nicht zu sagen: Wagner-Versimpelung unserer bajuwarischen Metropole; denn es grenzt wirklich schon an künstlerischen Stumpfsinn und musikalische Verblödung, bis zu welchem Grade hier zu Lande Wagner'sche Musik, ganze Strassenzüge entlang, bei offenen Fenstern auf Klavieren gepaukt wird und — die Vorstellungen seien noch so schlecht vorbereitet oder sonstwie fragwürdiger Natur — im Theater noch und immer wieder besucht ist. Das allerdings, solche Überfütterung ohne die ausgleichende natürliche Gegenkost, bildet eine schwere Verschuldung Seitens unserer leitenden Kreise, die sich, zumal an dem mit solch' hoch tönender Reklame angekündigten neuen „Prinzregenten-Theater“, noch einmal bitter rächen wird und schon jetzt in dem absoluten Unverständnis des Münchener „Wagner-Philisters“ für modernes Wesen ihre bedenklichen Schatten vorauswirft. Der Krebsschaden aber, warum hier der wahre Stil und die echte Weihe der Wagner'schen Kunst in den Aufführungen so ersichtlich abhanden kommt — er besteht innerhalb unserer Theaterverwaltung vornehmlich noch darin, dass hier keiner unserer Kapellmeister mit jener Vollmacht ausgestattet erscheint, die seine Machtsphäre über die Rampe hinaus, zum „direktoralen“ Eingreifen auch auf die Bühne hinauf, erweiterte und seine „Persönlichkeit“ als solche (wenn

anders eine vorhanden ist) auch für den einheitlichen Geist der Gesamt-Darstellung, für den organischen Zusammenhang zwischen der Szene oben und der Musik unten, verantwortlich machte. Opern-Direktor und Ober-Regisseur wird halt immer wieder (und ich fürchte sehr, es wird auch unter Hermann Zumpe nicht anders sein) Herr von Possart bleiben, „Inszenator" und *spiritus regens* immer noch „Meister Lautenschläger" spielen: es herrscht also vor den Kulissen sozusagen das eingeborene Komödiantentum der Effekthascherei, i. e. Wirkung ohne zureichenden Grund, der blendenden Kuriositätsmätzchen oder Kulissenreissereien ohne rechten Sinn und inneren Zusammenhang, und waltet hinter ihnen wiederum die „Feerie" des Theaterzaubers und Kolophonium-Glanzes, mit dem ganzen Raffinement eines leistungsfähigen Maschinenwesens, und zwar in geradezu verwegener Weise. Damit aber stehen wir inmitten der eigentlichen Fatalität des Müncher Hofbühnen-Betriebes wie seiner Kunstoffenbarungen und auch seines besonderen Opern-Stiles, für welchen Wagner's „Feen" leider förmlich „vorbildlich" geworden zu sein scheinen. Bereits im Jahre 1889 schrieb ich als kritischer Betrachter dieser Zustände einmal nach auswärts: „Die Geschichte dieser Bestrebungen ist nicht von gestern und heute, sie datiert seit der Wiederaufnahme des ‚Oberon' in's Repertoir um die Mitte der 80er Jahre, hat später in dem ‚Rattenfänger', ‚Trentajäger' (von Gluth) in ‚Undine' u. A. gesteigerte Entwicklung erfahren und nunmehr in den ‚Feen' von Wagner sowie mit der ‚Urvasi' von Kalidâsa (aus den Separatvorstellungen des verstorbenen Königs) ihren augenblicklichen Gipfelpunkt erreicht. Kein Zweifel! Wir haben in München an Lautenschläger eine Kapazität allerersten Ranges; wir können uns mit unseren Dekorations-Künsten und

Maschinen-Kunststücken den Fremden gegenüber schon sehen lassen. Jedoch diese schöne Medaille hat auch ihre leidige Kehrseite: Lautenschläger droht Alleinherrscher zu werden, und das wäre jedenfalls ein bedenkliches Symptom für den Niedergang, für eine unleidliche Hypertrophie der Bühnenkunst nach einer Seite hin, wie seinerzeit die Alleinherrschaft des Sängers eine gewesen ist — er würde schliesslich die Gesetze diktieren und alles nach seinem Regime nur „einrichten". Geht doch diese Sache neuerdings bereits so weit, dass nach der „Wolfsschlucht" im „Freischütz", welche allerdings das Grossartigste und Unglaublichste bietet, was man sich in diesem Genre nur denken kann (ein wahres „Ideal" von Wolfsschlucht!), nicht der Sänger, noch der Dirigent, nein — der berühmte Maschinenmeister allein vor den Rampen erscheint und den Dank des Publikums, s. z. s. *civiliter,* huldvollst entgegen nimmt."

Man muss sich somit einmal vergegenwärtigen, dass beim neueren Musik-Drama zwar wohl von einer „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", niemals aber von einer solchen „aus dem Geiste der dekorativen Technik" heraus, die Rede war, um die ganze Umkehrung des idealen Grundverhältnisses an jenem Königl. Opern-Institut mit vollem Schauer einmal zu ermessen. Hier insonderheit liegt der Hund begraben; und da stünden wir denn auch zugleich inmitten des Thema's selber, das wir heute anzuschlagen haben: Erweist sich Max Zengers, aus der ehemaligen Münchener „Preis-Konkurrenz" noch mit hervor gegangene, neue Oper „Eros und Psyche" als lebens- und eindrucksvoll genug, um auch anderweitig ankommen zu dürfen, oder aber ist sie nur eben den obgeschilderten Münchener Verhältnissen „auf die Bretter gemessen" und wird daher im Wesentlichen

als eine willkommene Acquisition und „Attraktion" lediglich für die dortigen allsommerlichen Fremden-Vorstellungen aufzufassen bleiben? — um so reputierlicher gerade hier sich alsdann ausnehmend, als sie ja, ihrem ganzen Sujet nach, dem „Zuge der Zeit" so „gefällig" folgt! Deutlich gesprochen: Bedeutet sie Glück oder — Gluck? . . . *that is the question.*

Prophezeien ist schwer; ablehnen noch schwerer, wenn man es mit dem ernst meinenden, immerhin liebenswürdigen Werke eines tüchtig strebenden, als Meister der Tonsatzkunst allgemein wohl anerkannten Komponisten zu thun hat, der überdies bislang sich für einen ausgesprochenen „Pechvogel" zu halten, hinreichenden Grund hatte. Ich darf von mir schon sagen, ich habe mich für Dr. Zenger wirklich aufrichtig gefreut, dass er diese Aufführung seines Schmerzenskindes (Opern sind gar niemals Freuden-Kinder für ihre Autoren!) überhaupt noch hat erleben können. Denn, man denke nur: der genannte Komponist ist bereits betagt, und über vier Jahre hat man ihn mit dieser Aufführung hingehalten, bezw. hat sich deren Uraufführung für ihn immer wieder hinaus gezogen. Der erfreuliche, nicht „jubelnde" (wie die Reklame angiebt) aber doch echte, freundliche Erfolg hat nun immerhin gezeigt, dass man dem anerkennenswerten Streben solche Genugthuung schon viel früher hätte bereiten können — schien man ja doch ein Fiasko zu befürchten, nachdem man in schwacher Stunde die Zusicherung einer Aufführung auch dieses, bei der bekannten Münchener „Preiskonkurrenz" mit eingereichten, Werkes dereinst erteilt hatte. Natürlich war die Wirkung zunächst eine rein lokale, denn Meister Zenger — der vor Jahren schon einmal mit einer Oper „Wieland der Schmied" Aufsehen erregt, dann seine sehr gute „Faust"-Musik geschrieben, mit einem Oratorium „Kain" (nach Byron)

auch auswärts mancherlei Beachtung gefunden und sich noch anderweit, auf dem Gebiete der Chorlyrik und Kammermusik, wiederholt ausgezeichnet bewährt hatte — Zenger selbst hat ja in München, wo er seit Jahren lebt und wirkt, zahlreiche Freunde und Anhänger seiner gehaltvollen Muse. Aber vielleicht war sie doch noch etwas mehr, diese gute Wirkung. Und jedenfalls bin ich der unmassgeblichen Ansicht, dass man Leuten, die nach ihrem ganzen Naturell von vornherein nur geringe Aussicht haben, mit ihrem „Tagewerk“ auf die fernere Nachwelt zu kommen, die billige Lebensfreude, sich aufgeführt zu sehen, doch nicht grausam missgönnen sollte und daher auch einem Zenger, zum Mindesten jenes „lokale Glück“, nicht so lange hätte vorzuenthalten brauchen. Ihrem ganzen Naturelle nach, sage ich. Denn in der That könnte unser Komponist mit seinem König von Paphos zweifellos die resignierte Weise gelegentlich mit anstimmen: „In meines Schattens Halbgefühl!“ Es ist alles bei ihm durchaus edle und gediegene, so wohlanständige als respektable Musik; aber es bleibt doch zuletzt beim Abklatsch und Nachklang unserer Musik seit Gluck, zudem ein „Schatten“ nur von Richard Wagner (etwa bis zum „Lohengrin“ hin, mit etwas „Parsifal“ noch durchsetzt); halb wieder Mozart und halb romantische Oper (Marschner): nichts eigentlich Ganzes, in sich Gefestetes und Bestimmtes. Die „Individualität“ Zenger war anscheinend leider nur dem Schriftsteller ehedem zu eigen: da, als er noch an der „Allg. Ztg.“ das kritische Richtschwert energisch schwang, hab' ich mich oft königlich — oder soll ich sagen: diebisch? — über ihn und seine kräftige „Weise“ gefreut; denn da war Eigenstil, urwüchsiger Ton und eine bajuwarische Kern-Natur in der „Melodieführung“ vorhanden, wie sie für München gerade so unbedingt notwendig erscheint, um hier zugleich den entsprechend nachdrücklichen Eindruck

zu machen. Und schade nur, dass diese originelle Sondernote bei ihm dort nicht dem eigentlichen Fortschritte unserer Tonkunst zu Gute kam! . . .

Als diese Novität seinerzeit, bei der bekannten Münchener Opern-Konkurrenz, die Herren Preisrichter passierte, soll einer von ihnen gesagt haben, dass der Komponist die letzten 50 Jahre Musikentwicklung und Opernproduktion so ziemlich verschlafen habe. Das ist nun allerdings wohl nicht ganz richtig; aber ein Körnchen Wahrheit steckt schon darinnen. Es ist eben die alte Geschichte vom Unterschiede zwischen „Neu“ und „Schön“. Und so glaube ich denn, wir brauchen uns bei unserem kritischen Urteil über Zenger nur auf die richtige Perspektive seinem Schaffen gegenüber einzustellen, um ihm auch in der rechten Weise alsbald vollauf gerecht zu werden. Man muss vom Apfelbaum halt keine Paradeis-Äpfel verlangen und wird zugeben dürfen, dass — wenn wir schon vom „Neuen“ bei diesem nun einmal unmodernen Tonsetzer füglich absehen wollen — wir doch sehr viel Fesselndes und Interessantes, auch selbst Charakteristisches in seiner Schöpfung vorfinden, an gar manchen anziehenden „Schönheiten“ dieser Oper uns aufrichtig erfreuen können. Zengers Periodenbildung ist, wo er nicht gleich auf das (höchstens neuzeitlich orchestrierte und figurativ umspielte), ältere Sekko-Rezitativ zurückgreift, mehr die absolut-musikalische, der Bau seiner Melodie ein architektonisch-symmetrischer mit Text-Wiederholungen, bei denen es ihm auch auf verfehlte Deklamation gelegentlich nicht weiter ankommt. Trotzdem weiss unser Komponist nach älteren Mustern ganz vorzüglich für die Gesangsstimme zu schreiben, Ensembles vortrefflich für das menschliche Organ, vokal — nicht instrumental, zu gestalten; man darf nur nicht gerade den Sprach-Gesang von ihm erwarten, so viel gute deutsche Tradition sonst vielleicht auch

wohl in diesem seinem sanglichen Stile noch anklingen mag. Das moderne Leitthema ist kaum nur erst als eindringliches „Erinnerungs-Motiv“ für die dramatische Handlung von ihm verwertet. Immerhin doch werden anfängliche, unser Ohr etwas fatal berührende Anklänge an das Liedertafelmässige und an Oratorienhaftes schon bald zu Gunsten charakteristischer Akzente, energischer Färbungen und einer frischeren Belebung der Szene wieder verlassen. Und, bleibt auch das Lyrische in diesem „lyrischen Musikdrama“ im Grossen und Ganzen im Vordergrunde, so fehlt es trotzdem nicht an wirksam packenden, dramatischen Höhepunkten und zum Teil tiefer ergreifenden Stimmungen, die selbst in Gehör und Herz eines modern gesinnten Hörers lebendig einmal nachzuhallen vermögen.

Wilhelm Schriefers, nach der bekannten Erzählung des Apulejus frei verfahrende, aber den *charme* von Klingers Randzeichnungen bei Weitem nicht erreichende Textdichtung bietet uns im Ganzen ein recht appetitlich zubereitetes Hellenentum des schönen Augenscheines, das seine Stoff-Elemente aus Gluck und Dante (Acheron), aus Grillparzer (Tempelfeier), Goethe (Phorkyas - Helena) und Wagner (Lohengrin - Problem) gleicherweise bezieht und mischt. Die Dramaturgie ist dabei — ungeachtet aller Symbolik, oder vielleicht wegen ihrer — oft herzlich ungeschickt, die Psychologie mitunter etwas kindlich geraten, und die Sprache des Gedichtes nur zu häufig im christlichen Ausdrucksgebiete stecken geblieben, in der Sphäre romantischer Empfindung sich zumeist bewegend, ohne rechte Spur noch Ahnung wahrhaft antiker, griechischer Kultur oder Weltanschauung. Aber man sieht und fühlt doch deutlich, dass etwas Besseres, Höheres vom Verfasser hier intendiert worden ist, und stellenweise kommt es darin denn auch zu einer bedeutsameren, bald tiefen, bald

wieder höchst anmutigen Wirkung. Man muss sich, als hoffentlich nicht ganz unvorbereiteter Zuschauer, nur auch nicht allzu sklavisch von der in einigen Hauptpunkten (z. B. in der Hervorhebung eines Unterschiedes zwischen exoterischer und esoterischer Erscheinung des „Eros“) gründlich missglückten, konkreten (Münchener) *mise-en-scène* bezüglich seiner eigenen Phantasie in Fesseln schlagen lassen und muss nur erst einmal, als frei und selbständig denkender Mensch, durch all das Gestrüpp der Machinationen, Verwandlungskünste, Luftschifferexperimente und Zwischenvorhänge heil sich hindurch gearbeitet haben, um schliesslich doch auf den guten, rein menschlichen und allgemein verständlichen Kern der Aktion zu kommen, die, ungeachtet aller Gluck-Reminiszenzen, zum tragischen Pathos eines Wagner sich etwa verhält wie romantische Zauberoper zum modernen Musikdrama, oder noch besser wiederum: wie Märchen zum Mythos.

Wenigstens glaube ich, dass man von vornherein Unrecht daran thut, wenn man das „Pandoren“-Motiv für die grosse Hauptsache bei der „Eros und Psyche“-Sage hält und die gelegentlichen „Semele“-Anklänge oder „Melusinen“-Elemente bei diesem Stoffe nicht beherzt zu Nebentönen macht. Jedenfalls doch dürften sie uns den Grundzug nicht überwuchern: dass es sich hierbei im Wesentlichen um die tiefgeheimen Vorgänge einer keuschen Mädchenseele handelt, will sagen um das heftige Sträuben der zart aufkeimenden und erblühenden weiblichen „Psyche“ gegen die Bezwingung und Überwältigung durch die männliche Liebe (Amor), um zuletzt aber doch, nach langwierigen Prüfungen und schweren Opfern, dem Zuge des Göttlichen zu folgen, dem Drange und der Gewalt einer höheren, veredelten Liebe sich willig hinzugeben. Im Christentume haben wir eine Religion des Geistes — im Griechentume lag der Kult

des Leibes; dort muss der Leib zur Seele vergeistigt, hier die (platonische) Seele zur schönen Sinnlichkeit des Leibes entwickelt werden: *voilà* der umgekehrte „Lohengrin", ein Lohengrin eben nach griechischer Voraussetzung! Während die Eva's und Elsa's von ihrer sinnlichen Begierde abgebracht werden mussten, von irdischer Neugierde und Versuchung zum Ernste des Übersinnlichen zu führen waren, muss eine „Psyche" vielmehr zum Leiblichen erlöst, zur sinnlichen Anschauung gerade erzogen werden. Aber — und nun begreifen wir auch sehr gut die selbständige dichterische Einführung der Gestalten des schönheitsdurstigen Künstlers „Aristokles" wie des hässlichen Meerungeheuers „Phorkys" (als Versucher und Nebenbuhler gegen Amor): dem Gott und Übermenschen steht der Nurmensch wie der Untermensch und Dämon gegenüber — die reinmenschliche und vollends gar die tierische muss durch die göttliche Liebe erst überwunden und geläutert sein, ehe sie von Psychens Herz und Gemüt dauernd Besitz ergreifen darf und dieses in Ewigkeit nun auch beglücken kann.*) Wie klar, wie fein, wie zart und tief zugleich dieser letzte Kern unserer Dichtung, wenn wir nur all das Göttergelichter *ex machina* einmal aus dem Wege räumen und von dem toten Allegorieenwesen abstrahieren wollen, wie es auch der Dichter noch weit mehr und mutiger hätte thun sollen, um der sonst allzu nahe liegenden Frage bei seinem Publikume zu entgehen: „Was ist uns Hekuba?" Man erkennt: diese Hekuba kann uns auch heutigen Tages noch sehr viel sein, wenn wir sie nur mit den rechten Augen ansehen und mit offenen Ohren anhören wollen! Freilich, diese

*) Selbst die Drohung: dass Eros = Thanatos sein könnte, vertieft sich hier in der Anschauung, indem wir der antiken Symbolik der aufrecht stehenden und der umgestürzten Eros-Fackel nachgehen.

Hekuba eines Mode-Griechentums unserer Tage — sie könnte uns sogar noch weit mehr sein, wenn wir sie beherzt nur gleich — in's Böcklin'sche übersetzen und unsere Phantasie selbstthätig im dionysischen Fabelwesen sich ergehen lassen möchten . . .

„Antik" ist heute nun einmal Trumpf! August Bungert mit seiner „Odysseus-Tetralogie" machte hier den Vorreiter (wenn wir nicht am Ende Bruch-Bulthaupts, einer früheren Zeit noch angehörende, griechische „Oratorien" als solche bereits auffassen wollen); Goldmark mit der „Kriegsgefangenen" folgte; neuerdings steht die „Orestie" — oder, wie man gebildeter sagt: „Oresteia" — nach v. Wilamowitz-Möllendorf oder Schlenther, mit oder ohne Musik von Max Schillings, im Vordergrunde des Interesses; auch von einer „Oresteia" des Russen S. Tanejew, einem „Agamemnon-Klytemnästra"-Musikdrama des Pragers Rud. Frhrn. Procházka, sowie von einer „Klytemnästra", dem rezitierten Drama eines gewissen Eberhard König, hat man inzwischen wohl vernommen; eine weitere „Orestie" von Felix Weingartner steht in Sicht — und nun haben wir hier also sogar noch eine Oper „Eros und Psyche" erlebt: was kann man wohl mehr verlangen? Preisfrage aber nur: Wie kann das Griechische, also das „Klassische" — romantisch werden? „Eros und Psyche" oder „Graf Zeppelin in Hellas", so liesse sich fast schon sagen: denn horizontal wie vertikal, gerade und der Quer, durchkreuzen darin Flugmaschinen aller Art die Luft, und es darf uns dabei nicht entgehen, dass die solcher Gestalt einher fahrenden „Götter Griechenlands" natürlich nur „Götter ex machina" sein können. Das Drama als Maschine, nicht aber als lebendiger Organismus, steht denn nun auch in der Schriefer'schen Dichtung leider stark im Vordergrunde. So sehr der Textverfasser sich bemüht hat, mit seiner

Vorrede tiefere Symbolik in die Handlung des alten, so zart poetischen Märchens zu legen: moderne, allgemeinverständliche Psychologie ist daraus noch lange nicht geworden und das Griechentum darin durchaus in sentimental-abendländischer Anschauung stecken — ein Hellenentum sozusagen für die „höhere Jungfrau“, voll Zuckerwasser-Süsse und so recht nach dem Herzen unserer „Familienblätter“, noch geblieben. Allerdings, zu schauen giebt's desto mehr in dieser glänzend inszenierten Neuheit, und beinahe schon allzu viel. Nur ist auch dieses äussere „Vorgehen“ und Geschehen nicht immer schon „Drama“, und Wanderdekoration noch nicht ohne Weiteres „Handlung“ oder „Seelenwandlung“ zu nennen. Ich spreche da, lediglich nach dem Szenarium, von „Wanderdekoration“, obwohl die ideale Meerfahrt zum Eilande des Eros hin, dicht vor dem Schlusse des ersten Aktes, in München merkwürdiger Weise zur Zwischengardine verdammt und damit die wohlangelegte, rein theatralische Steigerung dramaturgisch einfach unterbunden war. Da lässt denn der „Maschinen-Meister“ alle seine Hexenkünste vor uns spielen — das Ganze wird unter seinen Zauberer-Händen sogar geradezu zur „phänomenalen“ Dekorations-„Feerie“; man spart Kulissen nicht und nicht Prospekte, nicht das grosse noch das kleine Licht — bis zur strahlenden „Apotheose“ mit dem ganzen, bunten Theaterflitter in rosigster Bühnenlicht-Beleuchtung. Und dennoch fehlt zu guter Letzt ein so gewichtiges Requisit der „Ausstattung“ wie dieses Wandeldiorama! — Solchen argen Zwiespalt eurer rein „technischen“ Natur erkläret mir doch 'mal gefälligst, Herr Graf Oerindur!

Gottlob übrigens, dass zu dieser strahlenden Augenweide doch auch der labende Ohrenschmaus da und dort, wie gesagt, keineswegs gefehlt hat. Als bemerkenswerte Momente des Abends von dieser Art traten nächst der „Tempelfeier“ gleich die erste Begegnung Psyche-

Rautendeleins mit dem antiken Nickelmann, sodann die ideale Wasserfahrt per Delphin (statt Schwan!) zum zauberischen Eilande des Eros hin, wiederum die Szene dortselbst im Nachtgemache, ferner die Vorgänge im finsteren Acheron, sowie endlich des Aristokles „Hymnus an die Schönheit“ besonders hervor, und der Erfolg war am Ende doch ein ausgesprochener, und unbestritten. Nur eben unser altes Leidwesen: Lautenschläger hatte wieder einmal über Fuchs (den Regisseur) und Fuchs über Fischer (den Kapellmeister des Abends) triumphiert. So wusste man wieder nicht recht: Hat nun Zengers Musik oder aber haben Schriefers „dankbare“ Szenarien den Sieg hier davon getragen?

Die fromme Helene

Zum ersten (und wahrscheinlich auch letzten) Male

Komische (?) Oper in drei Akten

(1898)

Ach ja, „die sittenlose Presse, thut sie nicht in früher Stund'
All' die sündlichen Exzesse schon den Bürgersleuten kund?"

„Sündenvolle Kreatur gefallen!" — schlug ein Kollege von der kritischen Feder als Telegramm-Meldung über die Hamburger Aufführung nach auswärts vor. „Helene, die Fromme, gefiel durch" — so meinte noch witziger sein Nachbar. Und der Dritte telegraphierte schliesslich: „Gefallen? — Nein, gefallen!" Die unglaublichsten Gerüchte und ganz niederträchtige Bonmots zirkulierten ja auch schon nach der Hauptprobe in den Musikkreisen der Stadt, wonach der leitende Kapellmeister (Carl Gille) selber offen bekannt haben sollte, dass er diese Musik, ihre Notensysteme und harmonischen Gesetze, nicht mehr verstehen könne, und eine der darstellerischen Kräfte sich sogar bitter beklagt haben wollte: jene instrumentale Begleitung zum Gesange komme ihr immer vor, als ob das Orchester unten erst einstimme. (Das waren die vielen, teils gezupften, teils gestrichenen, mannigfach leeren Quinten!) Die Aufnahme

— oder vielmehr kräftige Ablehnung entsprach ja nun freilich all' jenen Gerüchten und schien diesen Bonmots Recht zu geben: solche Einstimmigkeit des — Zischens dürfte überhaupt noch nicht vorgekommen sein! Dann aber trat eine unheimliche Grabesstille ein. Und „besonders tief und voll Empörung fühlt man die pekuniäre Störung“ — so mag wohl mancher beim Nachhausegehen ingrimmig noch gedacht haben.

Ob nun aber alle jene Bosheiten wirkliche *bon mots* waren, darf doch immer noch die Frage sein. Wir unserseits empfanden diese schroffe Art einstimmig verabschiedender Begrüssung als ungerecht, und finden weit eher die Paradoxie des Eindruckes bezeichnend, die sich in der perversen Formel „gefiel durch“ (s. oben) aussprach. „Die innere Stimme ruft und schreit“, dass das zum Mindesten eine harte Nuss zu knacken, selbst für den abgebrühten „modernen“ Kritiker sei. Und warum? Weil, das zweifellos darin vorhandene Manko mit Haaresschärfe zu bezeichnen, den hohlen Zahn bestimmt heraus zu finden, ihn an der Wurzel fest zu packen und durch unbedingt sicheren Ausriss einerseits das umliegende Gebiss nicht zu lädieren, anderseits die gesunden Partieen doch auch zu retten, ganz erhebliche Schwierigkeiten bereiten dürfte. — Es handelt sich also, wie männiglich bekannt, um die herzbewegliche „Geschichte von jenem Neffen, jener Nichte, welche Franz und Lene hiessen — ein Jeder weiss, wie sie es büssen“. Oder etwa nicht ein Jeder? Ja, das wäre freilich schon sehr schlimm, denn dann hätte in der That eine wesentliche Voraussetzung zum Verständnisse des Scherzes gefehlt; das Organ wäre da wohl nicht eingestellt gewesen auf den karikierenden Witz der Sache und damit auch wieder nicht auf die ganze Persiflage dieses parodierenden Spasses. Schon möglich, dass diese, in solchem Falle allerdings gefährliche „Vor-

aussetzungslosigkeit" bei manchem zutraf: dass wirklich der Eine oder der Andere Buschens bereits in Jubiläumsauflage (100000) verbreitete, mehr freche als „fromme", Helene erst aus diesem hypermodernen Opernwerke kennen lernen wollte. Traurig wäre das, traun! Denn Wilhelm Busch, dem wir neben seinen anderen Werken auch eine köstliche Illustrierung der „Jobsiade" verdanken (wohl auch eine unbekannte Nummer?), und der gelegentlich seines „Von mir über mich" besagter Jubiläumsausgabe plaudernd den Ausspruch thut: „Die Begeisterung für Darwin und Schopenhauer hat etwas nachgelassen. Ihr Schlüssel scheint mir wohl zu mancherlei Thüren zu passen in dem verwunschenen Schlosse dieser Welt, nur nicht zur Ausgangsthür" — dieser seltene Mann und prächtig kaustische Geist, er zählt uns in seiner Art, gleichwie auch ein Oberländer, schlechtweg zu den „Klassikern" unseres Volkes. Aber freilich, alles Traurige des sonst so fröhlich gemeinten Premièren-Abends bliebe dann in der That auch nur um so verständlicher. Busch, dieser gewaltige, zwingende Humorist, bedeutet er in seinen unvergleichlichen Höhepunkten des einfachsten und prägnantesten, durch den Knittelreim doppelt einpräglichen Wort-Ausdruckes doch genau den Punkt, wo der platteste Gemeinplatz ein Elementarereignis gesündester Lebensweisheit zu werden beginnt, da der Stumpfsinn sich in Scharfsinn verkehrt, der blühende Unsinn zum allerernstesten Tiefsinne wird. Seine „fromme Helene" als Opernsujet — du lieber Himmel, warum auch nicht! Wenn wir doch schon die Burlesken und Grotesken eines „Mikado", einer „Puppenfee", ja eines „Struwwelpeter" und eines „Wetterhäuschens" willig haben über uns ergehen lassen, wie sollte dies nicht an der Strasse liegen, zumal ja heute auch die augenblickliche Modeströmung nach dem Restaurations-

Geschmacke der Vatermörderzeit und des Biedermanns-kostüms gerade zurück geht? Warum sollte man es aus diesem Zusammenhange heraus nicht als ein zeitgemässes, besonders tolles „Exempel" auf dem Entwicklungswege von der Märchenkindlichkeit zur absichtlichen Puppenkinderei gelegentlich mit begrüssen können?

So ähnlich dachte wohl die „Textdichterin" Fanny Groeger in Wien, als sie das Libretto unter Benutzung einer Menge anderer Figuren und Motive, auch aus Buschens übrigen Werken — da einschaltend, dort umbildend, hier wieder selber neu hinzu dichtend — nicht ungeschickt zusammen- und dem (verkappten) Komponisten zur Verfügung stellte. Wir vermissen bei sothaner starker Benutzung des Originales höchstens nur den Vermerk auf dem Theaterzettel: „Mit Erlaubnis des Verfassers, nach dem gleichnamigen Gedichte von Wilh. Busch". Ist es nun auch keineswegs völlig befriedigend, dieses Textbuch, da zwar wohl eine dramaturgische Verknotung der im Originale bei Busch gegen das Ende zu etwas „verpuffenden" Episoden und Bilder versucht, nicht aber die rechte, psychologische Motivierung zugleich mit heraus gekommen ist; fallen auch so manche Neu-Einfügungen darin, oder eigene, mindere Transfigurationen, im Versbaue zumal, mitunter schon arg aus dem Rahmen, und fehlt ihm in seinen nicht weniger als drei Akten vor Allem Kürze als „des Witzes Würze": es ist darum doch ein recht brauchbarer, ergötzlicher Text geworden. Auch als tonkünstlerische Aufgabe und technischer Versuch birgt er immerhin eine ganz praktikable Idee in sich, die wir gar nicht einmal für so unfruchtbar halten möchten, ob sie sich gleich auf einen engeren Kreis, so etwa die intimeren Zirkel eines heiteren Studenten-Ulkes und einer fidelen Exkneip-Stimmung, beschränken dürfte:

wobei dann etwa die Vorführung der Frauenzimmer-Rollen durch ein Mannsbild mit Fistel- oder Alt-Organ noch den letzten Karikatur-Trick draufzusetzen vermöchte. Denn wohlgemerkt: mit ein'gem Trank im Leibe sieht man bald „Helenen“ in jedem Weibe — ganz frei nach Goethe gesprochen!

Diese moderne, im Gegensatze zum klassischen Urbild ihrer antiken Namensschwester weniger „schöne“ als vielmehr arg hässliche „Helena“ (im Übrigen aber wohl ein gleich oder ähnlich „verderbtes Frauenzimmer“), sie hat indessen im Komponisten — er sei nun, wer er sei — leider keinen Offenbach gefunden. Wahrscheinlich nennt er sich zwar Adalbert von Goldschmidt; es ist ihm diesmal jedoch passiert, dass er — wie schon früher manchmal*) — vielfach nur „Blech geschmiedet“ hat. Teils dieserhalb — teils andrerseits. Er hat nun eben einmal eine besondere „Gäa“- und eine „Helena“-Provinz gleichsam in seiner Seele. Die Hörer wenigstens ihrerseits, sie fanden hierin keinen Reiz. Genie oder Narr? — frug man sich zuweilen, wenn man nahe daran war, sich genarrt zu fühlen. Buschiade auf die „Meistersinger“, oder aber „Meistersingerei der Buschiade“? — so frug sich die Kritik. Sehr vermutlich keines von beiden, sondern nur ein geistreich, aber planlos spintisierender, dabei im Wesentlichen mit einem, auf Wagners „Meistersinger“ sich gründenden, Haushalt wirtschaftender, höherer Dilettantismus, dem es nicht an bizarren

---

*) — wiewohl Leipzig nach den „Sieben Todsünden“ und „Helianthus“ nicht übel Lust zu haben schien, ihn für den „Wagner-Nachfolger“ schlechthin auszugeben; später allerdings reiste er sozusagen auf „musikalische Märchen“, wobei er die Brüder Grimm ganz eigentümlich melodramatisch (für Klavier und Singstimme) behandelt hatte — wie man sieht, ein höchst vielseitig schillerndes Talent!

Intentionsblitzen und allerlei interessanten Einfällen gebricht, dem aber der rechte, durchgreifende Buffo-Sinn zuletzt doch abgeht. So ist ihm denn begegnet, dass er bei der krampfhaften Suche nach dem entsprechend „modernen" musikalischen Ausdrucke des Parodie-Elementes in den Mitteln sich vergriff und mitunter schon in einen soliden Ernst sich verbiss, welcher wiederum den Zweifel offen lässt, ob er uns persifliert, oder aber vielmehr wir diese seine Persiflage lieber derb travestieren sollen. „Alles kann Publikus ertragen, ohne nur ein Wort zu sagen; aber wenn er dies erfuhr, geht's ihm wider die Natur!"

Diese offenbar gewollte „Schunkelei" der Empfindungen, dazu ewige Modulation ohne greifbare Tonalität, Phraseologie ohne Sinn, Deklamation ohne Sprachgefühl und Disharmonie ohne Auflösung: das kann auch wirklich kein Mensch lange aushalten, dergleichen verschlägt einem ja ordentlich, was man so sagt, die Ohren. Blieb also „niemand weit und breit im vollen Besitz der Behaglichkeit". Und das war auch schliesslich nach allen Regeln der Kunst wohl der eigentliche Nagel zum Sarge — für ein solennes Begräbnis, das trotz Alledem bedauerlich bleibt, wenn wir uns „ausserdem und anderweitig" wieder billig vergegenwärtigen, wie frappant doch vielfach der altfränkische Stil im Tone getroffen war, wie vorzüglich zumeist die Plastizität in der Charakteristik des komischen Wesens durch beredsame rhythmische Zeichnung oder bizarre instrumentale Färbung heraus gearbeitet erschien. Das kann doch wahrlich nicht völlig dabei ignoriert werden! Dass das schneidend kecke, beinahe schrille Durcheinanderwerfen von Stimmungen und Charakteren, auch in dieser Musik, schliesslich an die musikalische „Max und Moritz"-Travestie mit den unvereinbarsten Opern-Motiven grenzte, sei dabei keineswegs verschwiegen;

und dass eine Weiterführung dieser Art von Gesangs-Linie, ohne Ruhepunkt, in kapriziöser Unrast auf und ab, bald sprechend — bald singend, für die Sänger eine grosse Gefahr bildet, Wagner mit seinem „Beckmesser“ oder „Mime“ da also eigentlich verheerende Wirkungen gethan hätte, braucht nicht übersehen zu werden. Darum „sprach Herr Lehrer Lämpel: ‚Dies ist wieder ein Exempel, dass Gesang in diesem Sinn führt zuletzt zum Stimmruin‘“. Je nun: „Ein jeder Narr thut, was er will — ich gehe jetzt und schweige still!“ Sintemalen und alldieweilen „der Weise schweigt: er weiss, warum“. Oder wüsste er es am Ende doch nicht, warum? Muss es hier wohl heissen: „Sucht davon erst die Regeln auf!“ . . . oder aber dürfen wir getrost nunmehr sagen: „Eitel Ohrgeschinder, nichts weiter dahinter“?

Der langen Rede kurzer Sinn: verunglückt ist die Helenin! Die „Exkneipe“ auf der Opernbühne wirkt eben doch arg deplaziert. Studenten-Ulk soll man vor feucht-fröhlicher Burschenrunde, nicht einem grösseren Publikum in weitem Theaterraum und mit drei ganzen Akten „verzapfen“. Das blieb wohl der Hauptfehler im Rechenexempel! Und heute zumal, in den Tagen der „Parodie“- und „Bunten“-Theater, überblicken wir das auch alles schon weit besser: es war einfach das übermütige „Überbrett’l“, welches sich damals viel zu früh meldete und, um Einlass begehrend, an einer ganz falschen Thüre noch anklopfte. — „Hoch ist hier Frau Förster-Lauterer zu preisen, denn — die frechen Sangesweisen drastisch-wirksam dargebracht — hat es wieder gut gemacht!“ Adalbert von Goldschmidt aber, auf welchen Komponisten die Indizien, wie gesagt, stark hinweisen, obwohl man mit Sokrates, dem alten Greis, sagen muss in tiefen Sorgen: „Ach, wie viel ist doch verborgen, was man immer noch nicht

weiss“ — Goldschmidt kann nun von sich selbst das schöne Liedlein singen:

„Oh, der Tugend schöne Werke —
Gerne möcht' ich sie erwischen;
Doch ich merke, ach, ich merke —
Immer kommt mir 'was dazwischen!“

Ja, ja — „das Gute, dieser Satz steht fest, ist stets das Böse, das man lässt!“ Das hätte auch er besser beherzigen und vielleicht doch lieber von dem „Bösen“ seiner Komposition zum Besten des Guten ablassen sollen.

Wagner und das Ausland

Die verkaufte Braut

Komische Oper in drei Akten von K. Sabina; Musik von Friedrich Smetana

(1893)

Es war an einem Abende des März im Jahre 1887 — ich war den Nachmittag soeben in Prag angekommen und schlenderte mit einem Bekannten gerade den langen Graben hinunter; da entstand die nahe liegende Frage: „Was thun heute Abend?“ Mein Freund, der den Theaterzettel vorher genau studiert hatte, wagte schüchtern mit dem Vorschlage hervor zu treten, dass wir eigentlich die tschechische Oper aufsuchen sollten, wo eben wieder eine Aufführung der beliebten Nationaloper „Prodaná nevestá“ (d. i. „Verkaufte Braut“) von Smetana stattfinde, welche just anzutreffen, ich als einen besonderen Glücksfall anzusehen hätte, denn Besseres, Liebenswürdigeres, für Prag Charakteristischeres könne er mir ja gar nicht bieten. „Du musst übrigens Smétana aussprechen,“ fügte er erläuternd hinzu, „der Name betont sich im Grunde nicht anders als unser deutsches Schmetten, d. h. die Sahne an der Milch“. Schüchtern war sein Vorschlag gewesen, denn ich hatte ihm beinahe den ganzen Weg über von nichts Anderem als meinem lebhaften Drang und Wunsche gesprochen, endlich einmal des viel gerühmten Angelo Neumann Leistungen kennen zu lernen; ordentlich verblüfft war

ich, denn ich kannte zwar Smetana aus der Musikgeschichte sehr wohl, hatte aber nie etwas von der guten Wirksamkeit dieser Oper vernommen — und dass wir deutschen Landsleute den ersten Abend meines Aufenthaltes in Prag gleich im fremden Nationaltheater statt im eigenen zubringen sollten, wollte mir obendrein so ganz und gar nicht in meinen Kopf hinein. Nach längerem Hin und Her siegte aber endlich doch mein musikalisches Interesse für den Komponisten, von dem ich so viel schon gehört, und wir gingen also hin. Unvergesslich wird mir nun sein, wie mich der Freund in den Wandelgängen des Theaters mit sanftem Rippenstosse geradezu ängstlich darauf aufmerksam machte, nicht so laut und ungeniert mein deutsches Idiom erkennen geben zu wollen; sie hätten ganz schrecklich verfahrene Zustände in Prag und ich machte mir ja nur schwer einen Begriff davon, wie unerquicklich hier an sich berechtigte nationale Gegensätze nun schon sich zugespitzt hätten. Neulich sei die Frau eines bekannten Führers der deutschen Bestrebungen, nur um ihrer sie besuchenden Mutter auch einmal das schöne und künstlerisch so leistungsfähige tschechische Opernhaus zu zeigen, in dieser böhmischen Oper gewesen, hier gesehen bezw. erkannt und am nächst folgenden Sitzungsabend, ich glaube, des „Alpenvereins", ihr Gatte dieser „zweideutigen" Haltung wegen mit einem offiziellen Misstrauensvotum bedacht worden. Ein Professor der Philosophie an der deutschen Universität dortselbst habe es versäumt, gleich in den ersten Wochen nach seiner Übersiedlung hierher, das tschechische Landestheater sich anzusehen, — jetzt, da er bereits bekannt sei, wage er es nicht mehr, offen dorthin zu gehen u. s. w. . . .

Absichtlich habe ich diese Details meinem Berichte über die Dresdener Erstaufführung des prächtigen Werkes voraus geschickt, denn *voilà* die einfache und

höchst natürliche Erklärung dafür, dass das Werk erst jetzt in Deutschland Beachtung findet. In der That ist dieses lange Unbekanntbleiben ja gewiss ein ganz merkwürdiges Phänomen. 250 Aufführungen in Prag, und noch nicht einmal in Wien hatte man eine Ahnung davon — ja, zum Donnerwetter noch einmal! liegt denn Böhmen ausserhalb der Welt, etwa wie in Shakespeare's „Wintermärchen"? Der „nationale Gesichtspunkt" — na, das liesse sich allenfalls noch hören; aber wenn sie dann nur nicht die Engländer und Franzosen und vor Allem das italienische Ausland immer gleich in unseren deutschen Landen mit herinnen hätten, so bald nur irgendwo eine (noch dazu oft recht zweifelhafte) Première stattgefunden hat! Und doch, so ganz unbegreiflich erscheint's ja auch wieder nicht. Selbst wenn 20 Propheten unaufhörlich dafür gepredigt hätten, es wäre zuversichtlich nicht früher zu uns gekommen, da sich derartiges nun einmal nicht anpredigen lässt. Wie mit dem Blütenstaube, den die Biene nach einem anderen Ort verbringt, oder mit dem Samenkorne, das ein Wandervogel mit genommen und in fremder Gegend fallen gelassen hat, musste es hier geschehen: in seiner reizvollen Originalgestalt gerade, im nationalen, böhmischen Gewande, musste es zuerst von einer Wandertruppe nach auswärts importiert werden und fremden Leuten sich darstellen (just so, wie ich's selber an Ort und Stelle, in Prag damals, gesehen), ehe es ganz verstanden und mit diesem Verständnisse lebendig weiterhin aufgegriffen werden konnte. Es ist ein schöner Erfolg der oft geschmähten Wiener „Musik- und Theater-Ausstellung" des Jahres 1892 gewesen, diese Möglichkeit vor Allem gezeitigt zu haben; und wäre es selbst der einzige, wirklich wertvolle Ertrag jener Ausstellung gewesen (er ist es denn auch leider geblieben), — wir wollen ihr darum doch nimmer gram sein, da sie denn schon dieses Lebensvolle in unserem Kunstleben erzeugt

und derart erspriesslich gefördert hat! Dass aber dieser Wert, dieses Verdienst zuletzt doch nur wieder im Werke selber liegt, das beweist uns der Umstand, dass einige Jahre zuvor der Versuch, den „Bauer als Schelm", die Oper eines anderen in Wien lebenden tschechischen Komponisten, in demselben Wien einzubürgern, aus nationalpolitischen Gründen noch ein schmähliches Fiasko erleben konnte.

Unsere Stellung zur Smetana-Frage, wenn anders es überhaupt noch eine giebt, ist — kurz gesprochen — die: dass uns dieser Komponist und sein Werk wie Weniges in überzeugender Weise lehren kann, zu welch' herrlicher, unvergleichlicher Blüte eine auf ureigenem Boden erwachsene, in heimatlicher Erde wurzelnde Pflanze zu gedeihen vermag. Trotzdem muss er uns Deutschen doch auch darin noch besonders interessant erscheinen, dass er überall da, wo er nicht unbedingt national bleibt, das Beste der deutschen Musik gerade in sich aufgenommen und verarbeitet zeigt. Friedrich Smetana war ein an den besten klassischen Meistern gebildetes, durchaus geschmackvoll sich äusserndes, ungemein liebenswürdiges Talent; und, was die Hauptsache bei diesem seinem Werke bleibt, er hatte einen feinen, ausgeprägten Sinn für Humor und Komik. Das Komische beruht immer auf einem Widerspruche, zur rechten Komik gehören also stets zwei Dinge, und Smetana erzeugt komische Wirkungen daher vornehmlich dadurch, dass er — bei schon vorhandenem und schlechterdings verständlichem komischem Grundcharakter der Handlung wie der handelnden Personen — die Musik eine zu dem drolligen Text oft sehr widerspruchsvolle, ernste, schwere, gravitätische oder groteske Haltung annehmen lässt, dem Prinzipe nach (wenn auch nicht in der Ausführung) ganz so, wie es Wagner in seinen „Meistersingern" gehalten hat. Ebenso oft frei-

lich erzielt er lustige Stimmung auch wieder durch Anwendung leichter, gefälliger und heiter-beweglicher Formen, etwa mehr nach Mozart'scher Art, und in der That liegt seine Schöpfung ja auf der von Mozart her durch Dittersdorf, Nicolai, Lortzing und selbst Goetz eingehaltenen Linie der „komischen Oper". Wenn man aber das Mozartische in seiner Komposition immer so sehr hervor heben zu müssen vermeinte, so wäre demgegenüber doch einmal darauf hin zu weisen, dass seine Weise vielleicht mehr noch als die jenes Meisters Beethoven'sche oder Cherubini'sche Züge in sich aufgenommen hat. Ein wahrer Wohllaut von Melodieen ergiesst sich über den Hörer aus, und nicht wenige der (übrigens vollkommen in sich abgeschlossenen) „Nummern", Soli oder Ensembles verdienten sogar in die Schönheitsgalerie berühmter Glanznummern dauergründige Aufnahme zu finden. Das Wagner'sche Leitmotiv wird man indes vergebens in der Oper suchen; hingegen stossen wir wiederholt auf das einfache Mozart'sche und Weber'sche „Erinnerungs-Motiv", das ja auch Wagner bis zum „Lohengrin" hin noch ergiebig benutzt hat. Die Instrumentation hält sich ungemein durchsichtig und klar-verständlich; auch der Ouverture wird es nur zum Vorteile gereichen, wenn die Aufführung auf diese hellere Durchsichtigkeit Bedacht haben und statt auf Elan und Verve mehr auf den Charakter jener munteren Geschwätzigkeit ihre Aufmerksamkeit hinlenken wollte, wie sie ja schon in Mozarts Ouverturen zum „Figaro" und zur „Zauberflöte" oder in Wagners „Meistersinger"-Vorspiel (Durchführung!) ihre Vorbilder hat. Die Prager jedenfalls haben das ganz einzig gegeben.

Gehen wir zum Textbuch über, so erkennen wir als Hauptvorzug daran eine geschickt angelegte, frische und wirksame Handlung, trefflich geschürzt und von glücklicher, dramatischer Steigerung, wenn auch nicht

ohne episodisches Beiwerk und allerlei Nebenbegebenheiten. Schon der dramatische Vorwurf an sich interessiert lebhaft, wennschon er nicht aufwühlt wie eine „Cavalleria", „Mara" oder „Rose von Pontevedra". Im Übrigen finden wir alle die alten, längst gar wohl vertrauten und stets bewährten, um nicht zu sagen: verbrauchten, Requisiten wieder: Tanz und Volksspiel, Jahrmarkt und Clown, Trinklied und Liebe, einen Bass-Buffo und einen Peter Damian. Und doch berühren diese Typen hier fast wie völlig neue Offenbarungen, so einfach und natürlich teils, teils eigenartig und reizvoll erscheinen sie angewandt; denn der Volkstanz und das Volksspiel wird hier zur mimischen Kunst des Gebärdenausdruckes und zum wahren Volksgedichte. In der Zirkusszene ferner wird dadurch ein ganz neuer, erhöht komischer Effekt hervor gerufen, dass der Springer mitten in die Musik hinein auf einmal — ausruft! Einige köstliche „Plaudertaschen"-Parlandi Kezals, des Heiratsvermittlers, und zwei noch nie dagewesene „Stotter"-Arien Wenzels, des Dummen, sowie die lebendige Buntfarbigkeit des böhmischen Kostüms und die frische Waldwürzigkeit des nationalen Stoffes an sich vervollständigen das unvergleichliche Amüsement — kurz, hier haben wir den Leoncavallo'schen „Bajazzo" und die Schönthan'schen „Zirkusleute" in Einem beisammen, alles und noch einiges Andere dazu! Sogar der umgekehrte „Pagliacci"-Prolog fehlt da nicht, man vgl. nur die Verse auf S. 40:

„. . . . . Komödie wird
Gespielt allüberall, nicht im Theater nur,
Ja, manchmal besser noch und täuschender
Im Leben, aber nie so heiter, harmlos
Als wie bei uns!" — —

Es ist zu charakteristisch: gerade diese tiefsinnige Rechtfertigung seines Spieles durch den Dichter selbst,

das A und O jedes Drama's, das schliesslich bis auf das „Theater im Theater" im „Hamlet" zurück weist und sich somit der wahrhaft „klassischen" Entwicklung eingliedert — gerade diese Stelle wird als entbehrlich und nebensächlich von der deutschen Übersetzung (Max Kalbeck) bezeichnet und zur eventuellen Streichung empfohlen. So machen sie's Alle! — Noch mehr hier besonders hervor zu heben, würde für heute wohl zu weit führen; nur so viel einstweilen, dass wir es — wie ja auch schon angedeutet — mit einer schier unaufhörlichen Perlenschnur anmutiger Melodieen in dem Werke zu thun haben, denen überdies durch mancherlei Anwendung von Polka-Rhythmen und nationalen Tanzelementen ein ganz eigenartiger Reiz und charakteristische Farbe verliehen worden ist. Kann es zudem etwas Ansprechenderes, Zierlicheres und Artigeres geben als das appetitliche Tanzliedchen (so recht „Duettino") im 3. Akt, wo sie dem dummen Wenzel das Tanzen beibringen? Welcher noch so alte Brummbär möchte nach dieser entzückenden, herz- und leb-frischen Melodie, am Gängelbande einer solch' anmutigen Hand nicht gerne auch zum Tanzbär werden? *Tonika — Dominante — Tonika; Tonika — Dominante — Tonika!*

Zu allem Schlusse hätte ich aber nun noch einen Vorschlag, der mir gewissenhafter Erwägung unbedingt wert zu sein dünkt. Ob nämlich nicht — bei den Aufführungen der lustigen Oper auf so mancher Bühne — das Werk durch vollständige Drangabe der Rezitative und einfache Umwandlung dieser, so weit möglich, in gesprochenen Dialog entschieden gewinnen würde? Man leihe diesem Antrag an den leitenden Stellen doch ein geneigtes Ohr und mache zum Mindesten erst ein paar Abende hindurch damit einen Versuch! . . .

„Nun, wie gefällt Ihnen das Ding?" — begrüsste ich einen Kollegen beim Verlassen des (leider nicht

Hof-) Theaters. „O, ganz ausgezeichnet!“ meinte er; „aber lieber wär’ mir’s noch, wenn die ‚Verkaufte Braut‘ eine ausverkaufte würde.“ Damit hatte der Mann nun freilich den Nagel auf den Kopf getroffen; denn das Werk erregt zwar stets das gleiche, intensive Wohlgefallen, indessen der Besuch noch immer, bedauerlicher Weise, gar viel zu wünschen übrig lässt.

Runenzauber

Oper in einem Akt (zwei Abteilungen) von Emil Hartmann; Text nach Henrik Hertz' Drama „Sven Dyring's Haus" von Julius Lehmann; aus dem Dänischen übersetzt von Emma Klingenfeld

(1896)

Dieser „Runenzauber" ist nun ein ganz fauler Zauber, auf welchen wir die übrigen deutschen Bühnen dringend bitten möchten, nicht herein zu fallen. *Difficile est, satiram non scribere!* Erscheint es nach Anhören doch schlechterdings unbegreiflich, wie für ein so durch und durch stimmungsbares Werk so viel Stimmung zu machen, in der Öffentlichkeit ernstlich versucht werden konnte. Ja, der wahre Jammer ist es nachgerade schon, wahrzunehmen, wie unendlich viel kostbare Zeit und Kraft an leistungsfähigen deutschen Bühnen immer und immer wieder mit derartigen Experimenten vergeudet und zersplittert wird, während die grossen Meisterwerke der Nation darüber brach liegen müssen. — Herr Emil Hartmann hat ein ganzes Büchlein angenehmer Kritiken über seine Kompositionen (in einem Nachtrage, 1896, auch noch über dieses sein neuestes Opernwerk), fein säuberlich gedruckt, emsig zusammen getragen. Nun, wir hegen durchaus nicht den verwegenen Ehrgeiz, in diese illustre Versammlung des deutschen Kritiker-

areopages mit aufgenommen zu werden, seitdem wir gesehen haben, wie selbst Ferdinand Pfohl, der über die Hamburger Première im Ganzen keineswegs allzu günstig geschrieben, unter Verschweigung seines negativen Teiles hier einfach *in bonam partem* gedreht werden konnte! Um diese Gefahr lieber gar nicht erst zu laufen, müssen wir hier also ganz unzweideutig reden. Warum auch viele Worte machen — sieh, das Schlechte liegt so nah! Dieses Schlechte aber, es ist vor Allem ein wahrhaft erbarmungswürdiges Textbuch.

„Ich fühl's, diese Rune wird bestehen, muss auch der Apfel untergehen!" So singt die unklare, als psychologische Figur schon mehr als kindlich gezeichnete, Ranhild in unserem Drama — eine Mischlingsnatur zwischen Schlafwandlerin und Kanaille, die zum Überflusse noch an einer Art von hinfallender Krankheit mit gelegentlich tödlichem Ausgange, möglicher Weise erblich belastet, zu leiden scheint, da sie sich denn am Schlusse durch den spottbilligen *Deus ex machina*, der offenbar auch ausserhalb der Geisterstunde im Hause herum stöbernden „Weissen Dame", so bequem-epileptisch, ohne Dolch, Pistole, Gift oder Strangulation, für die Liebenden aus dem Wege räumen lässt. Wir meinen freilich, gerade umgekehrt liesse sich wohl eher behaupten: „Ich fühl's, dieser Apfel wird noch bestehen, sollte der Zauber längst schon vergehen." Dieser Apfel ist nämlich das eigentlich Lustige an der ganzen, sonst durchaus nicht übermässig kurzweiligen Geschichte, obschon er weder die interessante, verbotene Frucht der eigenwilligen Eva, noch auch der folgenschwere Zank- und Streitpreis in der Hand des braven Paris ist, sondern vielmehr ein überaus merkwürdiges Obstgewächs vorstellt und gänzlich unmotivierter Weise die Stelle des alten „Liebestrankes" bis zur Albernheit hier vertreten muss. Da obendrein noch der wackere Ritter

Stig im Davonlaufen weit gewandter als im Zielen sich erweist, fällt das ominöse Wurfgeschoss ziemlich weit vom gemeinten Stamme, der Falschen in den Schoss — und das Unglück (das trotz aller Gebete und Segnungen am Schlusse doch niemals in ein Glück verwandelt werden kann) ist also fix und fertig.

„Es gehöre schon viel Naivetät dazu, in den sauren Apfel dieser dramaturgischen Unmöglichkeiten zu beissen und an diese primitiven Vorgänge selbst nur rein-musikalisch ernsthaft zu glauben" — so meinte einer beim Verlassen der Oper. Wir sagten ihm: „Noch weit weniger gehöre dazu, denn eine ehrliche Naivetät ist solchen fadenscheinigen Problemen gegenüber schon als herrliche Gottesgabe zu preisen; empfände sie doch sofort unzweifelhaft-bestimmt, dass hier das eigentliche Wunder, das durch die Sprache der Musik allenfalls verklärt hätte werden können, vom Anfang an schon koupiert, völlig unterbunden bleibt." Dass doch noch immer nicht eingesehen werden will, wie selbst bei einem Wagner das „Mythische" und „Romantische" als solches Psychologie geworden ist, und dass zu einer guten, lebensfähigen Oper heutzutage nun einmal gehört: erstens ein Drama, zweitens abermals ein Drama und drittens erst recht ein Drama! Was Wunder, wenn uns dieses geniale Bühnenwerk des dänischen Meisters gewählter Melodik, noblen Tonsatzes, fein gestimmter Instrumentation und wohllautgesättigter (wenn auch meist allzu weichlicher) Formenschönheit besten Falles nun wie ein „Dornröschen" erscheint, das etwa 50 Jahre deutscher Musikentwicklung einfach — verschlafen hat und noch dazu nicht einmal vom Kusse des richtigen Prinzen erweckt worden ist. Ich glaube, wenn Mendelssohn, der es bekanntlich niemals zu einer ganzen Oper gebracht hat, heute noch leben könnte und in unserer Zeit noch einmal auf dem heiklen

musik-dramatischen Boden sich versucht haben würde: so „mollig“ hätte sein Werk vielleicht aussehen mögen, und so geistverlassen-zerfahren in allem wirklich Dramatischen noch dazu. (Ich sage das nur *cum grano salis*, unbeschadet der auch mir bewussten Anklänge an die Weber- und Marschner-Richtung bei dem Nordländer, welcher eben die leidige Gade-Schule viel zu wenig in sich verleugnen kann.) Auch einem Mendelssohn hätten's die Volkschöre und Volkstänze, das biedermeierliche Jägerlied und das sinnige Instrumental-Intermezzo, die „schönen“ Balladen und Romanzen, Duette, *a capella*-Quartette, Ensembles und Finales — kurz die wirksamen, symmetrischen „Nummern“ wahrscheinlich vor Allem angethan, während Unsereinem in einer „modernen“ Oper diese geschlossenen Musikstücke doch beinahe schon wie eingefangene, zu „Nummern“ degradierte Sträflinge, oder als Vögel im Bauer, im Gegensatze zu den selbständigen Naturwesen eines unabhängig freien, wahrhaft „dramatischen“ Lebens, bald erscheinen möchten. Nur Eines wäre seinem natürlichen Zartgefühl und Feingeschmacke wahrscheinlich nicht unter gelaufen, was bei Hartmann dem Fasse noch vollends den Boden ausschlagen muss: er hätte das Wunderbare vielleicht in's Überempfindsame verflüchtigt und wäre beim Geisterhaften sicherlich ganz unplastisch mit seiner Gestaltung verblieben; er hätte aber vermutlich nicht da, wo gerade das mystische Wesen beginnen soll, wie z. B. bei dem nächtlichen Umgehen der Ahnfrau, durch die brutale Realität eines rasselnden Beckenschlages aus phantastischer Traumstimmung seine Zuhörer jäh aufgeschreckt und sich damit die musikalische Wirkung der magischen Idealsphäre noch vollends grausamst verdorben. Also, wohin wir nur immer blicken, eine wahrhaft rührende Unbeholfenheit in der dramatischen Verdeutlichung der an sich gut gemeinten Lyrismen;

wie denn auch (vgl. „Köln. Ztg.“) durch Rezensionen, welche in Herrn Emil Hartmanns kritischer Anthologie wohlweislich nicht Platz gefunden haben, treffend von „bemerkenswerter Herzenseinfalt“ des „als ernstes Drama völlig verfehlten Sujets“ bereits gesprochen worden war. Und dabei wollen wir uns an dieser Stelle noch gar nicht einmal auf nähere Erörterungen einlassen darüber, dass das Grundverhältnis zwischen Stig und Regisse trotz aller nachträglichen Aufklärungen so dunkel und fragwürdig wie nur möglich bleibt; oder, seit wann es wohl Mode geworden ist, dass zu nachtschlafender Zeit Männer aus guter Gesellschaft, und zumal edle Ritter gar, in die Kemenate sittiger Jungfrauen ohne weitere Entschuldigung einzudringen pflegen, und wieso man es zu verstehen hat, wenn sich später ausser Ranhild auch noch die ganze Familie völlig angekleidet zu dieser, gewiss nicht mehr ganz gewöhnlichen Stunde hier nach und nach versammelt! „Was soll das heissen?“ — möchten auch wir mit Sven Dyring füglich hier zu fragen uns erlauben . . .

Man hat gar nicht übel gesagt, dass sich diese „Ballade für Soli, Chor und Orchester“ zuletzt im Konzertsaale nicht übel machen würde. Absichtlich sprechen wir darum auch gar nicht weiter von der (stellenweise sehr guten und durch schöne Sanglichkeit besonders ausgezeichneten) Musik. Ein Werk, das rein-musikalisch schon seine volle Wirkung thut, hat unseres Erachtens keinen Anspruch darauf, den gesamten Bühnenapparat zu dramatischem Zwecke für sich in Bewegung zu setzen.

Auber in deutschem Gewande

(1890)

Zufällig in Weimar anwesend, sollte ich gerade Zeuge sein der ungemein fröhlichen Aufnahme, deren sich ein überaus liebenswürdiges Opernwerk, nämlich die alte Auber'sche „Märchenoper“: „Das eherne Pferd“, im neuen Gewande der deutschen Bearbeitung von Engelbert Humperdinck (damals noch nicht der erfolggekrönte Komponist von „Hänsel und Gretel“), beim dortigen Publikum zu erfreuen hatte. Und zwar handelte es sich dabei um eine Aufnahme, die es durchaus nur rechtfertigen würde, wenn das hübsche, frische und heiter-gefällige Stück nunmehr auch auf anderen Bühnen Deutschlands seinen flotten Einzug hielte, nachdem es früher bereits die Karlsruher Hofoper (unter Felix Mottl) in ihren Spielplan mutig mit aufgenommen hatte.

Zwar mag am Libretto dieses fremden Werkes zunächst vielleicht die grelle, etwas unvermittelte Mischung — um nicht zu sagen: das schroffe Aufeinanderplatzen von derbster Realistik und zaubrisch-duftigster Phantastik einigermassen frappieren. Wir sind in der chinesischen Litteratur und Poesie nicht dermassen bewandert, wie wir es allenfalls in der einheimischen sind. Deren Kenner versichern uns freilich, dass jener Dualismus als ein fest stehender, immer wieder kehrender Zug

durch die ganze chinesische Märchen- und Sagenwelt sich hindurch ziehe. Für uns wird dergleichen nun aber gleichsam zur Romantik der Romantik, eine „romantische Romantik“ oder „Romantik in der Potenz“, wenn ich so sagen darf. Und, ist an und für sich schon nicht alle und jede Romantik ohne Weiteres auch geniessbar, so noch weniger diese, keine von vornherein und überall ganz glückliche Romantik. Ich will versuchen, mich deutlicher auszudrücken. In gewissem Sinne sind wir nun einmal gewohnt, alles Fremdländisch-Fremdartige, in Sonderheit aber alles Orientalische, Ausser-Europäische, Überseeische, Hindostanisch-Exotische als „romantisch“ nicht nur aufzufassen, sondern zumeist auch ebenso zu empfinden. Tritt uns also irgend ein Sujet in chinesischem Gewand und Kolorit entgegen, so ist es für unser Gefühl bereits in die romantische Farbe eingetaucht, auch wenn es innerhalb seiner eigensten Sphäre dann noch realistisch bliebe, ja sich „modern“ geberdete. Unter dieser Voraussetzung wäre z. B. der „Mikado“ — wenn auch dem Stoff und Inhalte nach von aktuellem (englischem) Interesse — in Rücksicht auf sein japanisches Kostüm doch wohl eine Art romantischer Operette zu nennen, oder doch unter den Begriff einer „romantischen Spieloper“ zu fassen, und dies bildet vielleicht nicht zum Geringsten das eigentliche Geheimnis seiner unvergleichlichen Wirkung wie seines augenblicklichen Erfolges. Kommt nun aber zu dieser ersten romantischen Einkleidung auch noch die tolle Romantik chinesischer Märchenpracht, samt chinesischem Venus- und Tellusstern, allerlei chinesischen Paradiesen und Sirenenhainen, chinesischer Mythologie und Pagodenanbetung mit hinzu, ragt in diesen poetischen Naturalismus die unmotivierte Phantastik einer zwischen chinesischem Himmel und europäischer Erde schwebenden Flugmaschine — „das eherne Pferd“

genannt — mit herein, so wird die erste Romantik durch diese zweite Hyperromantik noch überboten, oder richtiger: die zweite wird durch die erste nur allzu leicht wieder zerstört und aufgehoben, zumal sie in einer an die Offenbach'sche Götterpersiflage erinnernden Komik sich selber unaufhörlich ironisiert.

Vielleicht — wir geben das zu — wäre der Übelstand nicht so sehr bemerklich, dürfte man von allem Anfang an gleich an das leichtere Genre der „Operette" oder doch den flotteren Zug der „komischen Oper" sich halten; so aber werden wir durch den Untertitel „Märchenoper" ohne Weiteres in eine Stimmung versetzt, welche im weiteren Verlaufe gleichwohl alle Augenblicke einmal durchkreuzt wird, bei der wir also fortwährend zwischen jenen beiden Polen hin und her gerissen werden. Von dieser Art etwa ist unser Sujet (das eigentlich den ersten Keim zum Gilbert-Sullivan'schen „Mikado" abgegeben haben könnte), und es ist wahrlich kein geringes Verdienst Humperdincks, seines deutschen Bearbeiters, dieses echt Scribe'sche Ragout durch bessere Motivierung und einheitlichere Führung des Ganzen auch seinem Tone nach, durch ausgleichende Zuthaten wie zeitgemässere Witze für unser Verständnis und unser Empfinden schmackhafter — sozusagen „gemütlicher" — gemacht zu haben. (Des Un- oder Schlecht-Motivierten bleibt ja auch so immer noch genug vorhanden.) Seine Arbeit nun betrifft sowohl den textlichen als auch den musikalischen Teil. War es dort neben der gewiss nicht ganz leichten Übertragung in pointenreichen Reimen die vernünftigere Gestaltung des Zusammenhanges, so war es hier die Zuthat mancherlei kontrapunktischer wie instrumentaler Kleinigkeiten, durch welche der Bearbeiter da und da noch neue Lichter aufzusetzen vermochte und über das Werk im Einzelnen Licht und Schatten, Ernst und Scherz noch besser zu verteilen

mit vielem Erfolge bemüht war. So hat das Ganze denn entschieden Physiognomie und — was fast noch mehr wert ist — charakteristische Färbung bekommen, und das ist keineswegs das Geringste an unserem schmucken Werke. Nur schien es uns, als ob durch solch kontrapunktischen Eifer den leichtfüssigen Rhythmen und kurzatmigen Melodieen Aubers stellenweise schon zu schwere Gewichte angehängt worden seien. Wir Deutsche pflegen nun einmal diese leicht beschwingte gallische Muse gleich allzu ernsthaft zu nehmen — ein altes Erbteil unserer Natur, das uns manche Thorheit begehen, manche „verlorene Liebesmüh'" thun lässt und uns gar zu oft an diese oder jene Sache mit einem sittlichen Pathos, einer Tiefe des Gefühls heranzutreten verleitet, welche ihr von Haus aus gar nicht einmal zukommt. Was *ab ovo* auf den Unsinn angelegt ist, soll man nicht im Charakter eines sinnigen Symboles immer wieder auffassen wollen.

Immerhin vermögen wir auch nach dem ersten Anhören noch nicht völlig klar zu beurteilen, inwieweit an dieser Neben-Erscheinung etwa die Wiedergabe selbst die Schuld getragen haben könnte, so dass jenem zeitweiligen Übelstande hier und da wohl noch durch etwas belebtere, frischere Temponahme unschwer abzuhelfen wäre. Indessen, auch die einzelnen Darsteller gaben die harmlosen, flüchtigen Pointen im Dialoge zumeist mit allzu schwerfälligem Akzent und in beinahe störend-aufdringlicher Bedeutsamkeit zum Besten: ein Fehler, der im Wiederholungsfalle absolut zu vermeiden sein dürfte. Auch dass hinsichtlich des Szenischen wie der Dekoration die Inszenierung an glaubwürdiger Feerie noch einige kleine Wünsche offen liess, sei bei lebhafter Anerkennung des vielen guten Willens und redlichen Bemühens für die würdige äussere Darstellung des Werkes gleichzeitig nicht verschwiegen.

Am besten gefielen ohne allen Zweifel der II. und III. Akt, von welch beiden wiederum der erstere die höhere Wirkung zu erreichen schien, der sich mit seiner chinesischen Katzenmusik gegen das Ende hin zu einigen ganz einzig originellen Effekten steigert. Aber auch der chinesische Sirenenhain und die famose, dabei musikalisch wertvolle, Szene mit der Anbetung der drei Pagoden-Götzen im III. Akte dürften bei nur einigermassen gelungener Wiedergabe ihre gute und erheiternde Wirkung nirgends verfehlen. Ausserdem wären als beachtenswerte und unfehlbar anziehende Nummern noch hervor zu heben: gleich zu Anfang des I. Aufzuges der reizende Hochzeitschor mit den Pagoden-Glöckchen — eine der besten Pièce unserer Oper und ein Motiv, das später noch öfter wieder kehrt, ohne gerade „Leitthema“ geworden zu sein; ferner die edle Arie des Prinzen im I., das allerliebste Lied Peki's, das köstliche Zank- und Schmeichelduett zwischen dem Mandarin und seiner „Vierten“, sowie das hübsche Terzett zwischen Tsing-sing, Peki und Yanko im Finale des II. Aktes. Den Musiker am meisten interessiert aber doch wohl der III. Akt, an welchem sich Humperdincks bearbeitende Hand am deutlichsten bewährt hat und welcher in dieser Form (der Weimarer Aufführung) selbst in Karlsruhe noch nicht voll zu Gehör gekommen war. Zumal das munter-patschierliche „Sanft schläft der Mann die ganze Nacht, wenn treu sein Weibchen ihn bewacht“ wird mir in Rhythmus und Tonfall ganz unvergesslich bleiben.

Roméo und Julia

von Charles Gounod

(1896)

ging neu einstudiert über die Bretter unserer Oper, und da hätten wir denn nun also schon wieder einen Franzosen mehr auf der Dresdner Kgl. Hofbühne! Mit wachsender Sorge muss dieser geistige „Zug nach dem Westen“ uns erfüllen, der mit jenem glorreichen „Zuge nach dem Westen“ von 1870/71 doch so ganz und gar nicht harmonieren will. Eine ganze Reihe neuerdings sich häufender, in diesem Sinne leider bedeutungsvoller Erscheinungen weisen auf scharf ausgeprägte, um nicht zu sagen ausgesprochene, französische Neigungen hin, deren Erklärung ja nicht allzu weit bei den Haaren herbei geholt zu werden braucht, wenn man sich aus Roeders Theaterbüchlein erinnert, dass Graf Seebach, unser rühriger Intendant, seine Erziehung in Paris zumal genossen hat. Die Sache wäre an sich selbst gewiss auch nicht allzu auffällig, wenn darüber nur nicht fortgesetzt die wichtigsten deutschen Aufgaben (wie Gluck, Mozart, Lortzing, Cornelius und Ritter; „Ingwelde“, „Kunihild“, „Guntram“, „Loreley“, „Gudrun“, „Bertrand de Born“, oder Hebbel-, Grillparzer- und Otto Ludwig-Zyklen, moderne deutsche Dramen und dergl. mehr) so unverantwortlich vernachlässigt liegen blieben. Nun

haben wir ja nicht den mindesten Beruf dazu, über unserem Hoftheater mit Argusaugen und schönen Moralpredigten hochnotpeinlich etwa wachen zu sollen; frei steht es dem Gastherrn, seinen Gästen, was ihm beliebt, zu bieten, dafern er gelegentlich auch das Odium mutig auf sich nehmen will, dass diese ihm einmal — ausbleiben. Wir haben ein Königl. Institut vor uns, und an gewissen deutschen Höfen bliebe es in der That sogar noch dahin gestellt, ob nicht ein Bühnenleiter mit Verfolgung jener Richtung, die ihm gestellte Aufgabe nur ganz im Sinne seines Herrn erfasst zu haben, sich schmeicheln dürfte. Allein „man" — das will sagen: die öffentliche Meinung, Volk, Publikum und Presse, hat sich nun doch einmal daran gewöhnt, ganz in Sonderheit bei den durch Munifizenz der Fürsten so reich bemittelten deutschen Hofbühnen die in erster Linie berufenen, echten Pflegestätten unserer heimischen geistigen Güter zu suchen, und wir für unser Teil möchten demnach gerne meinen, dass ein Hoftheater des siegreichen Helden von Beaumont, bezw. eben dessen persönlich verantwortliche Leitung, wesentlich andere Pflichten als die einer so auffälligen Bevorzugung gallischer Kunst zu erfüllen habe. *Dixi et salvavi animam meam Germanicam* — auch eine zeitgemässe Jubiläumsbetrachtung zur 25 jährigen Friedensfeier, ausgesprochen *sine ira politica ac studio publico,* lediglich im Interesse einer gewissenhaften Kunstbetrachtung!

Dazu kommt aber nun noch ein anderes Moment mit hinzu. Wenn eine solche Bühne nämlich eine kleine „Nachtigall" ihr Eigen nennt — gut, so soll man deren goldene Kehle verwenden, wo sie hinpasst, und sich ihrer frischen, wohlgeschulten Stimme erfreuen, wenn es am Platze ist. Aber dass nun lediglich ihretwegen, weil sie die blosse Kehlfertigkeit vertritt, dabei weder den deutschen Gesangsausdruck noch wirklich dramati-

sches Spiel kennt, und weil man sich schon bei ihrem Engagement über deren Verwendbarkeit für die neuere Opernlitteratur kurzsichtiger Weise leider täuschte — dass deshalb, sage ich, die leere Trällerei der alten italienischen Koloratur-Opern wieder ausgegraben werden muss; dass wir uns deswegen, weil eine angesehene Gesangslehrerin der Stadt einem fremden Kunst- und Gesangsideale Vertreter Jahr aus Jahr ein züchtet, mit Haut und Haaren nun wieder der ausländischen Musik verschreiben sollen: das geht uns denn doch über die Hutschnur. Wir werden, so lange wir Lungen haben, von unserem ehrlichen deutschen Kunstzorn-Standpunkte gegen dieses System („Wirtschaft, Horatio, Wirtschaft!“) Einspruch erheben, das aus der miserablen Not eine scheinbar so glänzende Tugend macht und dadurch an der Geschmacksrichtung einer ganzen Residenz direkt verantwortlich wird. Können wir uns für die drei nationalen Haupt-Opernstile: den italienischen, französischen und deutschen, je eine vollkommen ausreichende, besondere Besetzung und womöglich jedesmal ein verschiedenes Publikum dazu leisten, dann mag man mit der Ausländerei als solcher Experimente weiter machen; bis dahin sind die deutschen Pflichten die allerersten, die Aufgaben, den am meisten noch zurück gebliebenen germanischen Originalstil nicht nur getreulich auszubauen, sondern auch ihn mit fremdartigen Durchkreuzungen in seiner gesunden Entwicklung nicht wieder zu stören noch zu trüben, die vornehmsten und wichtigsten. Aber freilich — und auch das muss hier offen bekannt sein: dem Gesamtbesuche solcher Aufführungen wie namentlich dem I. Range nach zu urteilen, scheint unsere Generaldirektion mit ihren Tendenzen allerdings auch auf ein ziemlich breites Verständnis beim Dresdener Publikum rechnen zu dürfen . . .

Diese grundsätzliche Gedankenreihe hier erst ein-

mal voraus geschickt, lässt sich von Gounods „Roméo und Julia"-Oper sogar manches Angenehme sagen. Zwar, die ungezählten Hervorrufe nach den einzelnen Akten und besonders am Schlusse als Wertmesser für die Dauerhaftigkeit des Erfolges anzusehen, werden wir uns wohl hüten, und sie wird nicht allzu ernst nehmen, wer aus ihnen die Klique-Revanche für den jüngsten „Lucia"-Sieg des Fräulein Wedekind mit besserem Gehöre klar heraus gehört hat. Der Koloratur-Antagonismus Wedekind-Telecky, der auch in der Neueinstudierung von Opern ganz merkwürdige Blüten bei uns treibt, tritt ja nur zu oft deutlich genug hervor, und der trostlose Stilmischmasch hat uns nun also glücklich schon vier „Primadonnen" an unserer Oper beschert. Hat man der einen ein Zuckerbrot (Lucia) gegeben, so muss der anderen mindestens ein Tröster (Julia) gereicht werden, und wo das eine Mal Hofkapellmeister Hagen am Pulte gesessen, präsidiert das andere Mal sicher dann Generaldirektor Schuch der Vorstellung. Die Echtheit des Erfolges also dieser Neueinstudierung wollen wir nicht gar zu hoch nehmen. Trotzdem haben wir ein sehens- und hörenswertes Werk vor uns, welches auf alle Fälle, in voller, reicher Bühnenwirksamkeit kennen zu lernen, jeden ernsten Musikfreund interessiert haben dürfte. Ihr Urteil ist dieser Oper ja durch die Geschichte schon gesprochen, welche die „Margarethe" in's Vordertreffen gebracht und „Roméo und Julia" überall wieder unerbittlich in den Hintergrund zurück gedrängt hat. Das mag im Allgemeinen begreiflich erscheinen, denn es fehlen diesem nicht unedlen Gebilde zu einer durchgreifenderen Wirksamkeit einige der wesentlichsten Vorbedingungen musikdramatischer Kunst. Vor Allem die schlagenden, kräftig-herben Kontraste — so sehr der allenthalben bekannte und überall beliebte Liebesstoff einer Eindrucksfähigkeit von vornherein auch entgegen kommt.

Hanslick spielt bei Besprechung dieser Oper die italienischen Komponisten desselben Stoffes als „weibisch-weichlich" gegen Gounod aus. Was müssen das also erst für Opern gewesen sein, da für uns schon Gounod heute durch seine allzu grosse Vorliebe für Weichheit und süssliche *sentiments* oft kaum mehr zu ertragen ist! Wenn diese „Roméo"-Oper heute für unser Empfinden überhaupt noch möglich erscheint, so kommt dies nur daher, dass in ihr aus Harmonie und Melodik ein etwas modernerer Atem weht; dass sie alles, selbst das Unscheinbare, immer noch in gewählter Diktion zu sagen weiss, und dass ein ebenso reich begabter Musiker, wie fein gebildeter Mensch und vornehmer Geist aus dieser Partitur uns „anspricht". Ebenso sicher und gewiss aber ist auch, dass sich von Gluck bis zum „Guntram" herauf nur die Opern ein lebendiges Bühnendasein erhalten werden, welche es verstanden haben, die Musik mindestens als konsequente Begleiterin, in einer Art von plastischer Kongruenz mit der lebendig pulsierenden Handlung, der spezielleren szenischen Aktion oder der mimischen Geste droben auf der Bühne, in deutlich-harmonische Übereinstimmung zu bringen; und unter diesen wird sich Gounods „Roméo und Julia" auf die Dauer zuversichtlich nicht befinden, denn gerade hier versagt sie in ganz bedenklichem Grade. Diese Musik hat teils etwas Träumerisches, teils etwas Schmachtendes, bald etwas Stockendes, bald wieder etwas Schleppendes, meist aber ziemlich Unzulängliches, Unangemessenes an sich. Sie kommt, zumal in den ersten Akten, nicht vom Flecke; ja, es scheint, als ob sie etwas von dem schleichenden Gifte, das Roméo erst im V. Akte trinkt, schon von Anfang an in ihren Adern hätte; es spintisiert, posiert und reflektiert, aber es liebt, glüht und sprüht in ihr nicht! Keine Frage, das Werk enthält, vor Allem in den vielen Zwiegesängen der beiden Liebenden, zahl-

reiche von jenen so genannten „Schönheiten“, welche sogar da und dort „poetische“ heissen dürfen, und bei denen sich so herrlich im Ohrenschmause schwelgen, mit denen sich aber beim Drama zuletzt doch nichts Rechtes anfangen lässt, da sie keinen besonders tiefen Gehalt in uns je zurück lassen, auf alle Fälle mehr künstlich gemachte, als gerade künstlerisch empfundene Lyrik sind — wir müssten denn als Deutsche mit unserer Natur diese Art von innerer Wärme missverstehen, was man uns wahrlich auch nicht weiter übel nehmen könnte.

Zu den unbedingten (wenn auch zumeist wieder mehr lyrischen) Schönheiten gehören unstreitig die vier grossen Duette, von denen namentlich dasjenige des II. Aktes durch seine feine, auch thematische Abrundung von hohem ästhetischem Reize ist, dazu noch in einer wiederholten Schlusskadenz deutlich verrät, wie sehr selbst Mascagni mit seinen effektreichen Intermezzi Gounod'schen Einflüssen Gehör geschenkt hat; sodann die Vermählungs-Episode, das Lied des Pagen und Julia's Monolog (der Hochzeitszug in diesem Akte war hier gestrichen); in Sonderheit aber rechnet dazu der interessante, würdevolle „Prolog“ zu Anfang des Ganzen, der ebenso ernst gemeint ist, als er Stimmung gebend wirkt, wenn es denn schon einmal den grossen, unvergleichlich tiefen Briten-Dichter gelten soll. (Charakteristisch übrigens für die Geschichte der französischen Musik, da ja schon Berlioz bei seiner „dramatischen Sinfonie“ gleichen Namens — dabei nur wieder folgend den Intentionen des Dichters — einen „Prolog“ gebracht hatte!) Von all' den lebensfähigen Repertoir-Opern, welche sich schon „klassische“ Dramen zum Vorwurfe genommen haben und aus denen ein leider nur allzu grosser Teil unseres gebildeten Publikums seine Kenntnis dieser klassischen Meisterwerke allein zu schöpfen

liebt (man denke an Rossini's „Tell" und „Othello", Bellini's „Romeo und Julia", an Thomas' „Mignon" und „Hamlet", Gounods „Margarethe", Verdi's „Don Carlos" und „Jeanne d'Arc", Massenets „Werther" und Boito's „Mefistofele") — von ihnen allen ist die eben neu einstudierte Oper jedenfalls noch keineswegs die unglücklichste Verballhornung, und nur mit der dramatisch-humoristischen Kraft eines Verdi, mit welcher dieser im „Othello" und „Falstaff" Shakespeare'sche Grösse zu vertonen im Stande war, wird sie sich von vornherein nicht messen dürfen. Die auffälligste Änderung der Herren Textdichter am Original ist die des Schlusses, wo Julia noch vor Roméo's Hinscheiden erwacht und Beider Stimmen sich noch einmal zum idealen Schwanensange vereinigen; man bringt es aber doch nicht fertig, ihr gram zu sein, da in der That weit eher ein tieferes Verständnis gerade für die besondere Natur des musikalischen, und zumal dieses dualistischen, Drama's darin zu liegen scheint, wenn die letzte grosse Seelenharmonie auch noch zum Erklingen gebracht wird Die germanische Erfüllung und Vertiefung dieser Idee hat uns Deutschen Wagners „Tristan und Isolde" bereits gebracht; nach dieser Oper entstanden und aufgeführt (zu Paris und Wien erst 1867), bedeutet Gounods „Roméo und Julia" freilich schier einen Anachronismus. Hätte sie ausser der einzigen Duell-Szene als effektvolle, ein Theaterpublikum unmittelbar elektrisierende Gegenbilder zu den zarten Partieen ebenso viele kräftige und packende Züge — die Wirkung der Oper wäre eine fraglose: das betont schon ein so warmer Bewunderer des Werkes wie Eduard Hanslick.

Zum Kapitel „Ballett"

(1896)

versprachen wir aus Anlass der Vorführung von Délibes' „Coppelia" einige grundsätzliche Ausführungen bringen zu wollen, zumal wir den Erfolg der Neuheit einstweilen als einigermassen zweifelhaft bezeichnen mussten. Eine geistreich instrumentierte, auch in der Erfindung, künstlerisch, ungemein wertvolle Musik, durch deren frisch-belebte, elastische Vermittlung sich unser Hoforchester, mit keinem Geringeren als Generalmusikdirektor Schuch selber an seiner Spitze, nicht wenig auszeichnete; dazu eines der feinsten und interessantesten Ballette der Neuzeit überhaupt, bei dem sich unser neuer Ballettmeister, Herr Thieme, mit seinen technischen Helfershelfern: Herrn Garderobeinspektor Metzger und Obermaschinenmeister Göldner, sowie unsere anmutvolle Prima-Ballerina, Fräulein Grimaldi, nebst dem übrigen Solo-Personal und dem gesamten Ballettkorps mit nicht geringen Ehren bedeckten — und doch das Ganze ohne bedeutenderen, nachhaltigeren Eindruck: was mögen hier wohl die Ursachen sein? Um es gleich vorweg zu nehmen: Wir glauben, dass die Schuld da vornehmlich drei besondere Faktoren trifft. Einmal die ganz unhaltbare Zusammenstellung des Abends, welche die altfränkische Harmlosigkeit: „Th. Körner-Schubert" mit der modern-

espritvollen Pikanterie eines Délibes unmittelbar zusammen warf und nicht bedachte, dass das Publikum der Ausgrabungsfreunde notwendiger Weise ein ganz anderes sein muss, als dasjenige zu sein pflegt, welches den Reizen der pantomimischen Kunst ein verständnisvolleres Interesse entgegen bringt. Sodann aber auch die willkürliche Streichung des dritten Bildes, welche die rechte Steigerung verhindert und den Zuschauer des eigentlich glänzenden Abschlusses mit nahe liegendem, buntem Divertissement-Schaugepränge beraubt; denn die choreographischen Evolutionen der ersten Abteilung finden kaum eine entsprechende Ausladung mehr und jedenfalls nicht ihr ergänzendes Gegenbild gegen das Ende der Handlung zu, die wie das „Hornberger Schiessen“ inmitten des Automaten- und Wachsfigurenkabinets unmotiviert genug ausläuft. Endlich drittens die ganz unverantwortlich übermässige Verspätung in der hiesigen Aufführung dieser angeblichen „Novität“, welche nun genau 26 Jahre alt und — nicht zwar in der immer wieder wirksamen, graziösen und pikanten Musik, wohl aber im Sujet — seither längst von Anderem (z. B. der „Puppenfee“) überholt, will sagen: beim Publikum ausgestochen worden ist. Und hier liegt der Ballett-hund begraben — das ist der Punkt, wo wir dem neuen, verantwortlichen Minister für höhere Tanzkunst an unserer Hofbühne, von dessen bisher entfaltetem Eifer wir auch für die Folge die allerhöchsten Erwartungen hegen, unsere Forderungen für die Zukunft unseres überaus glänzend bestellten Königlichen Ballettes klar und deutlich aussprechen zu sollen glauben, weil wir jetzt auf dem besten Wege dazu scheinen, endlich einmal auch diesem Teil unserer Hofbühne und seiner gewissenhaften Bearbeitung in streng künstlerischem Stile die nötige Aufmerksamkeit zu schenken.

Irgend wann und irgend wo einmal hatten wir Ge-

legenheit genommen, angesichts des „Meissner Porzellans“ auf den vollendeten ästhetischen Unfug des Automatenwesens im Rahmen des Ballettes, als der auserwählten Kunst eines Seelenausdruckes durch die Körpergebärde (im weitesten Sinne des Wortes), energisch hinzuweisen, und schon damals hatten wir den notwendigen Niedergang des ganzen Genre's mit aller Entschiedenheit aus solchen Auspizien prophezeit. Ich glaube, wir stehen heute dem Zeitpunkte sehr nahe, da man das wieder allgemein empfindet und einem einsichtsreichen, geschmackvollen Reorganisator auf diesem Gebiete wie einer Erlösung von drückendem Alp, erfreut über die der wahren Produktion damit wieder frei werdende neue Bahn, von ganzem Herzen zujubeln wird. Wenn nun die geistigen Urheber von „Coppelia“, Ch. Nuitter und A. Saint-Léon, das automatische Homunkeltum dem beseelten Lebewesen als komischen Gegensatz gegenüber stellen und dieses in der Durchführung des Spieles als siegreich gegen jenes ausspielen, so ist das mit seiner Schlussmoral ganz ohne alle Frage noch eine sehr hübsche, sinnige Idee — ein artiger, selbst der inneren Poesie keineswegs entbehrender Einfall. Und ebenso, wenn der talentbegabte Komponist die ganze mechanische Ledernheit der taubstummen Bevölkerung des geheimnisvollen Mechaniker-Ateliers instrumental in einer an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassenden Laune so hölzern, eckig und steifbeinig wie nur möglich illustriert, so ist das sicherlich eine gar feine, drastische Charakteristik, welche in sich einen durchaus gesunden Kern enthält und das ursprüngliche, natürliche Verhältnis zwischen Seele und Stock, Mensch und Puppe wenigstens noch mehr oder minder anschaulich heraus stellt. Aber eben schon in dieser Antithese lag doch der Ansatz zur „schiefen Ebene“, und die wahrhaft

verheerenden Wirkungen haben wir ja seither an unserem modernen Ballett erfahren müssen. Auf der einen Seite die Massenentfaltung im Sinne blendender Zirkus-Ausstattung mit möglichst viel Trikot — oder richtiger: „des Fleisches und der Augen Lust“; auf der anderen die völlige Degradierung der Pantomime, als einer von Alters her hoch entwickelten, feinfühlig edlen „Seelenkunst“, zum lediglich virtuos ausdauernden, sinnlos hüpfenden „Tanzgebein“ — der „groteske“ Rest: die aufgesetzten Tiermasken der Ballett-Eleven des Herrn Stägemann in Leipzig, was denn recht drollig aussehen sollte, im Grunde aber nur sehr albern wirken konnte, da es vollends auch noch das bischen Gesichtsausdruck und Mienenspiel den Blicken des Beschauers entzog.

Nun hat uns aber Bayreuth in der gehaltreichen, so klar gegliederten und der Musik im dramatischen Ausdrucke genau angepassten, grossen „Tannhäuser“-Pantomime (Venusberg der Pariser Bearbeitung) das Muster von „Ballett, wie es sein soll“ neuerdings eindrucksvollst aufgestellt. Und hier kam das alles im Gesamtrahmen der Ballettkunst auch zu seinem vollen Rechte und, wo es schon am Platze ist, zu aller Geltung: man erkannte aber da, überrascht, mit einem Male, dass das Ballett Fuss- und Tanzkunst nur insoweit ist, als eben Fuss und Bein wichtige Glieder des zum mimischen Ausdruck heran gezogenen, in seiner plastisch-schönen Ausdrucksfähigkeit künstlerisch durchgebildeten und auch in der lebendigen Verdeutlichung des musikalischen Gehaltes jeder Regung leicht gehorchenden gesamten Körpers sind. Ja, man fand sogar, dass sich das Herkommen eines leichten, durchscheinenden Kostümes bei unseren Ballettkünstlern, statt nur etwa dem blossen Sinnenkitzel frivol-heidnischen Lusttaumels dienen zu sollen, im letzten Grunde auf das echt künstlerische,

tief ästhetische Bedürfnis zurück führen lässt, eine möglichst klare, rein körperlich deutlichste Gebärdensprache des durch die Kleiderkultur noch nicht ausdruckslos, unfrei und unschön gewordenen natürlichen Menschen zu gestalten.

Gerade nach dieser Seite hin, einer geschmeidig-graziösen, geistbelebten Ausdrucksfähigkeit adelig-untadeliger Leibesform, wo schliesslich der ganze Körper in allen seinen Teilen zur beredten, die Musik interpretierenden Totalgebärde wird, besitzt Dresden in Fräulein Grimaldi jetzt eine ausgezeichnete, ganz hervorragende Künstlerin ihres Faches; in diesem Sinne war ebenso auch das wiederholte verscheuchte, köstlich flatterhafte „Retiré" der in gemeinsamem Schreck wie auf Kommando trippelnd rasch zurück weichenden Freundinnen Coppelia's eine künstlerisch hoch anzuerkennende Ensemble-Leistung absolutester Körperbeherrschung und vollendeter Gebärdenschulung im freiesten Ausdrucksspiele — ganz abgesehen noch von den voraus gegangenen, wild sprühenden Mazurka- und Czardástänzen, den wechselreich anziehenden „Variationen über ein slavisches Lied" und der elegisch-zarten, vom Konzertmeister Petri mit einem ungemein süssen Violinsolo meisterhaft begleiteten „Ballade von der Ähre".

Das Erbe

Lyrische Oper von Victor Erlanger

(1898)

„Wenn die Kuh aus dem Stall ist, machen die Leute das Thor zu, und wenn erst ein Kind in den Brunnen gefallen, dann wird dieser auch hübsch überdeckt!" Daran mussten wir lebhaft denken, als gestern Abend im Hamburger „Stadttheater" der bedauernswerte Scharfrichter, der — unter der Last seines schweren Geschickes zusammenbrechend — leider versehentlicher Weise um eine Minute zu früh Hand an sich gelegt hatte, an einer Dolchwunde langsam verblutete, und nun der durch königlichen Gnadenbefehl so plötzlich befreite Schwiegersohn ihm das „Zu spät, der Kinder Glück wird Mendo nicht mehr seh'n!" unter langsam fallendem Vorhang nur mehr „nachrufen" konnte. Es handelte sich dabei um die erste Aufführung einer im „Coventgarden" zu London unter dem Namen „Inez Mendo" bereits gegebenen, neuen „lyrischen Oper" nach Decourcelle und Liorat von Friedrich von Erlanger, die jetzt unter dem Taufnamen „Das Erbe" ihre deutsche Wiedergeburt erlebte. — Der Ärmste sollte nämlich, da *anno* 1640 zu Montclar in Spanien das Henkeramt in der Familie merkwürdiger Weise erblich war, seinen leibhaftigen Schwiegersohn, einen Offizier

der Armee, unter der eigenen, im Gefängnis ihm eben angetrauten, Tochter Augen persönlich enthaupten, weil — jener einen leichtfertigen Schürzenjäger im Duell erschlagen! Nunmehr, nach diesem zuversichtlich minder tragischen als vielmehr arg traurigen Ereignis — dessen sind wir ganz fest überzeugt — wird das grausame Erbgesetz endlich einmal aufgehoben werden. Aber kann denn der Barbarismus solcher unsinnigen Bräuche nicht ein wenig früher schon eingesehen und zur rechten Zeit beseitigt werden, ehe es damit glücklich zu spät ist? Freilich würde damit ja eine ganze Handlung wie die vorliegende, ebensowohl wie z. B. die unseres populären „Freischützen", ihre Voraussetzung der vierfachen Wurzel vom zureichenden Grunde verlieren. Aber, wenn das immerhin schon bei der Weber'schen Oper einen erheblichen, höchst bedauerlichen Verlust für die Musikgeschichte bedeuten würde, in unserem Falle möchte kaum etwas Wesentliches verloren, ein allzu gross Unheil damit angestiftet sein. Denn, meint auch bekanntlich der Franzose, dass jedes Genre erlaubt sei, mit Ausnahme einzig nur des langweiligen, so müssen wir leider doch bekennen, dass unser Textbuch zwar nicht direkt als langweilig wird gelten dürfen, für ein modernes Werk aber eine ganz unerlaubte Menge von Ungereimtheiten enthält, die schliesslich nur für die „rohen Instinkte der Masse" — ähnlich denjenigen eines zugkräftigen Schauer-Romanes — geniessbar und verdaulich bleiben können, ja, in mehr als einer Hinsicht beängstigend genug an das alte „Schicksalsdrama" sogar erinnern. Ja! Wenn das Wesentliche am Schiller'schen „Maria Stuart"-Drama lediglich im Sakrament und im Hinrichtungsgange der Heldin zum Schafott bestünde, dann liesse sich allenfalls wohl bei „Inez Mendo" von einer „Maria Stuart" in Musik sprechen. So aber ist es da wohl mehr bei dem in Kolportage-

kreisen mit Recht so beliebten „Scharfrichter von Berlin“ als Oper nur geblieben.

Doch, Spass bei Seite und zum Ernst der Sache vorgedrungen! Das Sujet ist an sich, für eine gewisse „breitere“ Publikumswirkung, vielleicht gar nicht einmal so ganz schlecht gewählt; immerhin krankt es von Hause aus an einer Dramatisierung, die alles Andere eher denn knapp genannt werden darf; wie es zugleich wieder an einem faden *deus ex machina* in Papierrollenformat laboriert und — an einem noch weit faderen, weil arg sentimental angehauchten Henker. Man denke: ein lyrischer Scharfrichter! So schwimmt das Drama als solches förmlich wie ein Mollusk in einem wahren Schlamme von Lyrismus einher, und man möchte zur Abwechselung einmal fast ausrufen: Viel zu viel Musik! Wenn nun auch der keineswegs unsympathische, aber etwas zu sehr weltverbindlich nach allen Seiten hin seine Komplimente machende Komponist (*„toujours agréable jusqu'au moment tragique“* — wie Taine einmal sagt) eine starke Dosis von Sangesfreudigkeit, ein entschieden ansprechendes melodisches Talent und ebenso gewandtes als gefälliges Orchestrationsgeschick dazu mitbringt — das Ganze wirkt demnach doch allzu weichlich und berührt dem Materiale nach überdies einigermassen verbraucht, im Sinne der älteren französischen Schule wie bezüglich so mancher herkömmlicher musikalischer Redensarten. Sein naher Verwandter Camille von Erlanger, der Parteigänger der Jung-Pariser *„École Francaise“* (so, ohne Cédille, nach César Franck witzig benannt!), würde bei gleichem melodischen Vermögen vielleicht eine reizvolle „Carmen“ mit pikanten Kontrasten daraus gemacht haben; Friedrich von Erlanger giebt Gounod, Thomas, Leoncavallo und Nessler in Einem zusammen, also mancherlei Eklektizismus, noch mehr Gemeinplatz und entschieden zu viel Mandelmilch.

Jede Schärfe dramatischer Charakteristik geht dabei natürlich „flöten". Trotzdem scheint er mir aber doch etwas mehr als nur eben ein höherer Dilettant, als ein kavalleristischer Sportsmann oder Börsenjobber *in musicis* zu sein, wennschon seine weltläufige Kunst die leicht fliessende Faktur des begabten Luxusmenschen nirgends wohl verleugnen kann. Was man so sagt: „Er hätte es eigentlich gar nicht nötig." Wohl ihm, wenn er den schönen Ehrgeiz hat, es mit seiner Befähigung gleich einer Berufssache ernster zu nehmen! — Der Vorstellung war äusserlich ein grosser Glanz verliehen, so dass der Komponist als glücklicher Lorbeerträger, im tadellosesten Gesellschaftsanzuge nach letztem Pariser Schnitt, mehrere Male vor der Rampe erscheinen und seine etwas glatte Physiognomie der Menge wiederholt zeigen konnte. In der Toilette: ein *„Odi profanum volgus, et arceo";* in der Musik: das pure Gegenteil davon! O, Einheit des Stils und des Geschmacks — wo nur bist du zu finden?

Stagione dell' Opera Italiana

(1896)

1. „La Traviata“

Primadonna: Signora Prevosti

Natürlich wird es Viele geben, welche es mit Freuden begrüssen, dass das Prinzip, Gastspiele nur aus Engagementsrücksichten zuzulassen, von der Dresdner Generaldirektion allem Anscheine nach wieder aufgegeben wurde; wir unserseits aber haben allen Grund, es lebhaft zu bedauern, dass diese Durchlöcherung des Prinzips zu Gunsten solcher Internationalitäten und der vormärzlichen Stillosigkeit italienischen Virtuosengesanges mitten im Rahmen eines deutschen Ensemble's leider geschehen ist. Wenn schon die Herrschaften in Deutschland ihren Ruhm erneuern und ausbreiten wollen, so mögen sie gefl. ihre Rollen auch deutsch studieren! *Principiis obsta* — schon gegen die allerersten Versuche nach den denkwürdigen Errungenschaften eines Wagner muss hier energisch Front gemacht werden, sonst können wir uns schon demnächst vor dem Überhandnehmen nicht mehr retten und haben wir wiederum den alten, unkünstlerischen Unfug auf allen unseren Bühnen. So viel sich auch, von einem gewissen Standpunkt aus, gegen die Gewinnung ausländischer Gesangsgrössen für die nationalen Bayreuther Festspiele wohl sagen liesse, das eine

Gute hat Bayreuth doch jedenfalls, dass es selbst seinen fremdländischen Kräften deutschen Ernst beibringt, sie dem dortigen künstlerischen Rahmen sich anzupassen und einzugliedern lehrt, vor Allem aber: sie deutsch zu singen zwingt. „Das fehlte gerade noch, dass die in fremder Sprache Wagner sängen!" — wie man etwa dort sagen würde; das aber kennzeichnet sofort den ganzen Standpunkt.

Sollte nun gar jemand der Meinung sein — und sie hätte entschieden manches für sich: dass solche fremde Kunstübung, wenn schon — denn schon, ihren eigentlichen, wirksamsten Zauber im engeren nationalen Rahmen und mit landsmännischer, den Stil und die Kunstanschauung der Heimat des betreffenden Künstlers verkörpernder, Umgebung erst voll enthülle: gut, so gewöhne man sich endlich einmal auch daran, dieser an sich ganz richtigen Idee zu folgen und gleich das Gesamtgastspiel einer fremden Schauspieltruppe als solcher, mit dem betreffenden hervorragenden Gaste, anzuordnen. Ich persönlich hörte an dem in Rede stehenden Abende jemanden begeistert ausrufen: „Die Duse in's Musikalische übersetzt, das ist die Prevosti!" Allein dieses Urteil hängt zum Mindesten doch so lange in der Luft, als Franceschina Prevosti nicht, wie jene, zugleich auch das für sie geeignete italienische Ensemble mitbringen will — ganz abgesehen noch davon, dass man doch schon der Gemma Bellincioni jenen Titel der „Opern-Duse" gelegentlich beigelegt hat. Rossi oder Salvini, die Sarah Bernhardt und Coquelin, Irving u. A. ohne ihre nationale Umgebung, inmitten eines deutsch redenden Bühnenspieles: das ist doch allemal ein Unding — warum sollte es bei der Prevosti auf einmal anders sein? Alle Welt rühmte nun die hervorragende schauspielerische Kraft des Gastes. Uns aber besagt das im Grunde nur — einmal: dass unsere deutschen

Sänger (worauf wir unermüdlich das ganze Jahr über hin weisen) viel zu wenig Schauspieler und viel zu sehr Dirigenten-Puppen oder Souffleur-Sklaven sind; dann aber auch: dass die Sänger anderer Nationen ihre Kräfte nicht wie die unseren an ein Repertoir-*Mixtum compositum* zu vergeuden gehalten sind, sondern, dass sie ihren nationalen Originalstil rein und lauter anhaltend zu pflegen und sich in den Geist einer Rolle vollauf zu vertiefen, Gelegenheit erhalten. Um das einzusehen, bedürfen wir aber nicht erst eines fremden Gastspieles wie dieses, das ja doch nie die rechten Früchte trägt; das predigt Unsereiner unaufhörlich schon seit Jahren — freilich, ohne damit das geringste Gehör zu finden. Darin allerdings können unsere Bühnen- und namentlich die sogenannten Wagner-Sänger immer wieder von solchen Gästen lernen: dass man mehr, als heut zu Tage in Deutschland, studieren muss, wenn man bestehen und als echter Gesangskünstler von Gottes Gnaden nicht nur Aufsehen erregen, sondern auch Genuss bereiten will. Nicht unsere deutsche Gesangskunst an sich ist schuld an dem Stimmverfall, etwa weil sie in Stimmbildung zur Zeit nichts mehr leiste; der materialistische, dicke Bretter nicht mehr bohren wollende Leichtsinn unserer Sänger und allenfalls noch die Skrupellosigkeit der Herren Gesangslehrer, die nicht energischer auf gründliche Durchbildung dringen, vielmehr möglichst bald selbst auf Erfolge hinweisen wollen, ist hier Grund und Ursache eines nachgerade unhaltbar gewordenen Zustandes. —

Einige gute Deutsche in Parket und Parketlogen konnten sich übrigens mit *„Brava, bravissima!“* wieder einmal gar nicht genug thun.

---

2. Die Bohème

Lyrische Komödie in vier Akten; Dichtung und Musik von Ruggiero Leoncavallo

(1897)

Ein Anwachsen des „Italianismo" auf der deutschen Opernbühne, das kein vernünftiger Mensch erwarten konnte, ist seit vorigem Sommer wieder zu verzeichnen. Seit dem Gastspiele der Stuttgarter Oper mit Mascagni's „Ratcliff" in Leipzig, seit der Erstaufführung des „André Chénier" von Giordano in Hamburg, der Puccini'schen „Bohème" und der Spinelli'schen Oper *„A basso porto"* bald darauf in Berlin, hat sich die Windfahne abermals gedreht, hat eine neue, leidige Invasion bei uns begonnen, und wird demgemäss auf der ganzen Linie wieder frech zum Angriffe „Sturm!" geblasen. Gegen gewisse Dinge ist eben kein Kraut gewachsen; da kann es zuletzt nur heissen: „Ich halt' still, wie Gott will", der mit solcher Landplage und Sintflut als gerechter Geissel für so manche arge Unterlassungssünden oder schwache Stunden unserer berufenen Kunstwächter, die Welt des schönen Scheines offenbar schwer heim zu suchen liebt. Verlaufen muss sich auch diese Flut vom A bis zum Z ja unbedingt wieder; denn alle „guten Geister" loben Gott den Herrn, selbst wenn er das Übel gelegentlich auch als vorübergehende Prüfung zu unserer moralischen Erprobung zulässt. . . .

Ein weiteres, bedeutsames Glied also in dieser Entwicklungskette bildet für uns jene Leoncavallo'sche „Bohème"-Oper, welche unlängst mit grossem Lärm „zum ersten Mal in Deutschland" über die Bretter der Hamburger Opernbühne geschritten ist. Je nun, dieses „zum ersten Mal in Deutschland" — es hätte wohl noch einen ganz anderen Klang gegeben, wenn es einem

von unseren deutschen, bisher erfolglosen „*bohèmiens*" hätte gelten dürfen!

„*A toi, ma bonne Berthe, qui as si courageusement partagé ma bohème!*" — so liest man am Kopfe der Partitur, und damit sich ja kein missverständlicher Rückschluss einschleichen mag, hat der Komponist ausdrücklich auch noch „*A Madame Berthe Leoncavallo*" als Widmung vorgeschrieben. Dieser liebenswürdige Familienzug nimmt zunächst ohne Zweifel für den Autor und sein Werk lebhaft ein, und ich muss gestehen, dass ich eigentlich mit einem günstigen Vorurteile zur Première mich eingefunden hatte. Denn, hat der Mann sich in dem Stoffe nicht nur ein wirksames Libretto ausersehen, sondern mit eigenem Herzblute und innerem Ausdrucksdrang einer gemütreichen Innenwelt geschrieben, so hat er eben gegenüber so manchen blossen Machern unter seinen italienischen Genossen gewiss schon einen nicht zu unterschätzenden Vorzug voraus. Allein — allein! Dem Texte seiner „Bajazzi" war ja auch schon solch eine Besonderheit vorgedruckt — nämlich: „Zeit und Ort der wahren Begebenheit ist bei Montalto in Calabrien, am 15. August 1865." Wie? — sollte dieses besondere Moment des persönlich Erlebten, wirklich Geschehenen am Ende nur einen geeigneten Drücker zur wohlfeilen Steigerung des Interesses mit abgeben? . . . so etwa wie einer zur Erhöhung des Wertes seiner eben losgelassenen Anekdote noch extra beteuert: „Bin selbst dabei gewesen!" Zumal, wenn man am Komponisten in eigener Person nun die fatale Rückbildung des Bohème-Problemes bis zu dem Punkte wahrnimmt, wo der Künstler, der früher am Hungertuche der Erfolglosigkeit nagte, nunmehr, nach dem grossen Erfolge, auf seinen Namen allerlei Minderwertiges sündigen darf, ohne dass ihn dieser laute Erfolg dabei irgend verliesse — zumal dann gewinnt dieser

schwarze Verdacht doch recht bedenklich an Boden. Und zumal der Maëstro selbst, der sich nach jedem Akte so bereitwillig dem Hause zeigte, macht in seiner wohlgenährten Behäbigkeit ja ganz und gar nicht mehr den Eindruck, als ob er sich der Bohème seines eigenen Lebens so recht lebhaft noch entsinnen könnte. Sattwerden scheint demnach doch der Ruin der Kunst zu sein. — Indessen, wir wollen die alte, sattsam bekannte Leyer hier nicht wieder ableiern und lieber beherzt einmal prüfen!

Liest Unsereiner H. Murgers, „Zigeunerleben" genannte, in der lebendigen und fein pointierten, ebenso geist- wie humorvollen Schilderung des Litteraten- und Künstlertreibens aus dem Pariser *Quartier latin* geradezu klassisch zu nennende „Szenen", so wird er sich vor Allem davor zu hüten haben, von seinem eigenen regen Interesse für diesen Stoff auch auf ein solches bei der weiteren Allgemeinheit des grösseren Publikums zu schliessen. Allerdings bildet die Bohème eine notwendige und allgemeine Durchgangsperiode für den werdenden Menschen — das ist wahr, und die Musik, die Kraft ihrer Eigenart im Grunde nur den Typus charakterisiert, nicht aber den Individualfall detaillierter ausdrücken kann, müsste bei diesem Vorwurf also eigentlich gewonnen Spiel haben. Aber wohlgemerkt, es handelt sich um eine gemeinhin gültige Übergangserscheinung im Menschen nur, insoweit dieser Mensch zugleich Künstler ist, und davor hätte die Musik doch wohl verlegen einmal Halt machen sollen. Und hier kommen wir gleich zum zweiten Punkt unserer sehr wenig erbaulichen Betrachtung: der Beobachtung nämlich, dass nunmehr anscheinend auch auf dem Operngebiete ganz dieselbe Epidemie einzureissen beginnt, die schon die Schauspiel-Produktion unserer Tage für Viele so völlig ungeniessbar macht, indem sie Litteratur- und Feuilleton-,

Litteraten- und Künstlerdramen zeitigt, aber keine allgemein interessierenden Menschheits- und Volksdichtungen mehr schafft. Für Jeden, der die reizvollen, in ihrer Art unvergleichlich feinen Murger'schen Szenen „Zigeunerleben" mit kunstgebildetem Auge ansieht, ist es eine ausgemachte Sache, dass sie sich inhaltlich und formell, dem Stoffe, Umfang, Charakter und Stile nach, zu einem befriedigenden und ästhetisch ausgleichbaren Opern-Sujet nicht eignen. Thut nichts — die Sache wird gemacht! Denn dem Zeitkolorit kommt die augenblickliche, mehr rückschauende Mode-Neigung für ein „Restaurations"-Kostüm heute entgegen; ein sapperment'scher „Rattenfänger" setzt — bald trippelnd und parlierend, bald schwelgerisch ausladend und in einem Thränenstrom von *Lamentoso* zuletzt sich badend — möglichst viel akzentuierte, reichlich dick aufgetragene „Melodie" dazu: so kommt der Erfolg, wie das B auf das A, und das liebe Publikum als solches, für das noch heute der Rummel der Wachtparade oder der Kastratengesang so etwa die Grenzpole seines Privatgeschmackes bilden, es hat wieder einmal „sein Recht" bekommen.

Im Grunde aber steht eben doch sehr zu befürchten, dass die grössere Allgemeinheit unserer Zuschauer und Zuhörer — so, wie p. t. Publikus nun schon einmal beschaffen ist — im letzten Winkel ihres Herzens weit eher mit der Philister- als mit der Künstlerwelt einem solchen Stoffe gegenüber sympathisieren werde. Man wende mir da nicht etwa ein, dass Wagners „Meistersinger" dieses Wort Lügen strafen; dass, was ihnen recht, für die „Bohème" wohl billig sei, die ohnedies nach der Murger'schen Vorlage als eine Art in's Soziale und Moderne übersetzter „Meistersinger"-Stoff angesehen werden könnten: wobei denn der „ankreidende" Beckmesser zum Wirt, die bequeme Zunft

zur friedliebenden und schlafmützigen Spiessbürgerschaft, der aus der Singeschul hinauskrakehlte Ritter zum „Exmittierten“ wird, und die grosse Prügelei endlich zu einer solchen der „Davidsbündler“ wider die Philister sich gestaltet. Das hört sich alles für den ersten Augenblick wohl ganz gut, ja sogar wie eine speziellere Rechtfertigung Leoncavallo's an. Doch bleibt es alles Scheinmanöver und eitel Trugschluss. Abgesehen von dem bei Wagner in einer ungemein charakteristischen Wort- und Formensprache ganz wunderbar gegebenen Zeit- und Ort-„Milieu“, ist es dort auch die traute Heimlichkeit altdeutschen Kultur- und Städtelebens, die herrliche Natur- und Liebespoesie, was alles — zusammen mit dem tiefen Humor der allsympathischen, die Gegensätze wieder versöhnenden Gestalt des Meisters Hans Sachs — den persönlichen Einzelfall der ästhetischen Welt zum Reinmenschlichen erhebt und der Musik durchgängig jene Idealsphäre sichert, ohne die sie in Ethos und Pathos nun einmal nicht gesund existieren kann. Darin gerade lässt aber des Leoncavalleristen etwas müder Theatergaul *(imitando il genere Rosinante!)* gar sehr zu wünschen. Das Milieu ist ihm nicht mit dem entsprechenden Parfüm wiederzugeben gelungen, welches allerdings beim Musiker auch eine feiner gestaltende Hand voraussetzen würde, als sie Leoncavallo zur Verfügung zu stehen scheint — einzelne, leichtfüssige Pikanterieen des Rhythmus erschöpfen hier noch lange nicht den Geist der Sache. Und da, wo der Komponist fühlte, dass er diese Seite des Thema's noch durch ein grosses Liebesdrama herausputzen und in höhere Regionen versetzen müsse, ist die psychologische Motivierung arg lückenhaft, die Charakteristik oft sehr unplastisch geblieben und der ganze Stil — um eine Bemerkung des Murger-Übersetzers hier zu paraphrasieren — aus einem Plattdeutsch der Liebe umgekehrt zum Hochdeutsch

derselben unnatürlich hinaufgeschraubt. Trotzdem kommt es, ausser später im Sentimentalen und Larmoyanten, zu keinem rechten Ausbau dieses „Liebesparadieses“ und zu keinem breiteren Ausladen seiner zartsinnigen Gefühlsentwicklung; obendrein begreift man bei Leoncavallo auch gar nicht, warum der Maler Marcell, jener grosse Sänger vor dem Herrn, bei der starken Fülle seines Lyrismus, unter den „vier Musketieren“ aus dem Café Momus nicht weit eher zum Musiker veranlagt gewesen sein soll!

Ich sagte in einer Vornotiz über diese Erstaufführung, dass der Text vom Komponisten aus dem Originale selbständig recht geschickt zusammen gestellt worden sei. Ich meinte damit natürlich nur die äussere, schriftstellerische Mache, welche die Einzelzüge gewandt einzufügen und glücklich unterzubringen gewusst hat, in ihrer Ganzheit sich also immerhin als eine respektable Privatleistung kund giebt. Da sind denn mitunter einige ganz lebendige Episoden und drastische Partieen entstanden, so z. B. gleich in dem Nebeneinander von Billardspiel und Liebesgeständnis, wo u. a. die lustige Wendung sich ergiebt, dass Musette ihren Marcell fragt: „Wie viel Minuten dauert die Lieb' wohl bei dem Mann?“ . . . Schaunard aber, seine Points zählend, hineinruft: „45!“ — u. dgl. Scherze mehr. Auch die Ensembles sind zumeist wirksam, einige Glanznummern recht effektvoll herausgearbeitet. Mit dem eigentlich dichterischen Vermögen sieht es aber nichtsdestoweniger windig genug aus — das zeigte sich namentlich gegen den Schluss zu, wo die Gestaltung schmählich zerrinnt, und zuletzt, wenngleich das Bewusstsein für die poetische Notwendigkeit einer Abänderung des Spitalelendes bei Murger zu Gunsten der Oper beim Komponisten vorherrscht, in eine leidige, für diesen Fall ganz unausstehliche Verquickung von religiöser An-

wandlung und Traviaten-Elend ausklingt: eine Bohème, „die Weihwasser statt Blut in den Adern hat“, um mit Murger selbst wieder zu reden — also eine unmögliche Bohème. Auch sonst, was eine delikatere Ausarbeitung der feineren Note jenes Humors anlangt, den man als „Grazie des Pumps“ bezeichnen könnte und der ein wesentliches Merkmal in Murgers „Zigeunerleben“ nun einmal bildet (allerdings auch, als *esprit* und auf einem differenzierten Verhältnis beruhend, einer Behandlung durch Musik sich eigentlich schon wieder verschliesst): auch da ist der Vergröberungsprozess gegenüber der Unterlage kaum zu verkennen. Man brauchte nur manchmal solche herausgehobene Stellen mit dem Original unmittelbar zusammen zu halten, um da und dort alsbald deutlich wahrzunehmen, dass ein Wesentliches bei diesem Übertragungsvorgang „*futschikato*“ gegangen ist: auf Flaschen abgezogen — beim Teufel ist der „Spiritus“! Der Murger'sche Humor hat hier sozusagen dieselbe Verwandlung an sich erfahren, wie der bewusste „Herr Papa“ bis zu dem Zeitpunkte, da ihn der leichtlebige Student als den „ledernen“ bezeichnen zu dürfen glaubt und zum alten Philister-Krempel wirft. Dem Blütenstaub ist der Duft ausgegangen, just so wie den Blumen Musette's, die nur so lange prangen, als sie von der Schönen emsig begossen werden — weil sie denn ein Symbol ihrer Liebe sein sollen und sie von dieser nicht gerne lassen möchte. Leoncavallo hat sich mit dem aufmerksamen Begiessen dieser poetischen Murger'schen Blumen eben nicht allzu viele Mühe gegeben, sein Verdeutscher vollends den Blumentopf noch gar umgeworfen — über Herrn „Ludwig Hartmann als Übersetzer“ liesse sich wirklich nachgerade schon ein ganzes Buch schreiben.

Besonderen Genuss bereitet es übrigens immer wieder auf's Neue, von dem rein stofflichen Interesse auf die reizvolle Murger'sche Vorlage selber zurück-

zugehen und ihre feingeistige Form mit vollen Zügen zu schlürfen. Welcher Esprit, welch eminente Psychologie, welch ein subtiler Spürsinn liegt vor uns, wenn wir es zur Abwechslung versuchen, der üblichen Schulleier für höhere Töchter über Shakespeares, Goethes, Schillers oder Wagners Frauengestalten Murgers Frauengestalten kecklich einmal gegenüber zu stellen! „Ein Wirt, der ein Franzos will sein, wird nie vor Damen also schrei'n!" sagt Schaunard in unserer Oper wütend zu Gaudenzio, dem Inhaber des Café Momus. Und in der That, dem Franzosen muss die beste, artigste und intimste Kenntnis weiblichen Charakters, das sensibelste Organ in der Behandlung des Weibes, nach seinen unerschöpflichen Differenzierungen des Sexuellen, nachgerühmt werden. Er ist's, der das Sprüchwort „*Cherchez la femme!*" erfunden; er, der für das prickelnd launische, kapriziös paradoxe Wesen, Weib genannt, die verschiedensten Formeln aufgestellt, den Typus der Kamelien-Damen, Koketten und Kokotten, Grisetten und Loretten, armen Löwinnen und *Demi-Mondainen*, der *Madames sans Gêne* und der *Demie-Vierges*, haarscharf erfasst, ihn prägnant analysiert und klassisch in die Litteratur eingeführt hat. Murger, der Dichter des „Zigeunerlebens" im Pariser *Quartier latin*, hat da nun in seiner „Musette" noch eine ganz neue, nicht minder gut beobachtete Nuance hinzu gefügt. Dieses „Musette" ist nämlich weit weniger als Eigenname, denn vielmehr als Gattungsbegriff zu verstehen. Es ist nicht die höhere „Muse" des Dichters, aber auch nicht die niedere „Grisette" des Studenten — ein Zwischending eben zwischen Liebe und Kunst, eine Art von „*Amante*" unter dem Gesichtswinkel der Litteratur, oder von „Chansonnette" mit der Perspektive einer zarten Liebe. Niemals wird einem klarer, dass Sittlichkeit etwas auf verschiedenen Menschheitsstufen ganz Verschiedenes

sein muss, jede Gesellschaftsklasse ihre eigene, besondere Moral haben kann, als an dem Milieu, wie es aus Murgers köstlichen Schilderungen hervor geht. Für diese *bohèmiens* bildet die eigentlichste Unsittlichkeit in der Welt: das Geld. Während sie selbst die freie Treue ihrer Mädchen erwarten, bestehen deren Ideale vornehmlich darin, sich selbst nicht für den schnöden Mammon zu verkaufen. Es ist ein sehr interessanter Parallelismus in unserem Drama — die geradezu rührende Entwicklung: wie das eine der Mädchen, Mimi, dessen Koketterie der Versuchung nach Seide und Sammt zuerst schwach unterlegen, später, gegen das Ende zu, nach Erfahrungen und Entbehrungen aller Art, durch Leiden geläutert, zum besseren Selbst seiner ersten und einzig wahren Liebe zurück kehrt, um in deren Armen wenigstens zu sterben; die andere (Musette) hingegen, die treu bleiben will und beim Herzenserwählten lange ausharrt, schliesslich, durch Kälte und Hunger gezwungen, aus leidiger Notdurft den armen Maler verlässt, während Euphemia von ihrem Musiker mit Entrüstung davon gejagt und einfach „abgeschafft" wird, nachdem von ihm wiederholt fremde Photographieen und Liebesbriefe bei ihr vorgefunden wurden. Diese Euphemia, die leider keine Euphrosyne ist, — diese ungebildete Plätterin mit ihren (im Gegensatze zu einer anderen Plätterin, der politisch-klugen Madame Sans-Gêne) hochromantischen Anlagen: sie ist zwar das naivste, aber jedenfalls auch das minderwertigste Glied dieser „Gesellschaft", indem sie aus ihrem Herzen eine Kaserne macht . . .

Bezüglich der Musik will ich gerne verständig sein und zugeben, dass den Italiener von Natur eine beneidenswerte Spontaneïtät und die noch unverdorbenste Naivetät auszeichnet — eine Eigenschaft, die den Kritiker auch der schmetternden Trompete eines Stimm-Protzen wie Tamagno

seinerzeit nicht ernstlich gram werden lassen konnte. Diese kritiklose, gleichsam durchgehende Vorliebe für das Schmetternde spricht sich in Anlage und Bau seiner melodischen Ausladungen als Nationalerbe mit zwar nicht minder herzerquickender, aber nicht immer gleich ohrenerfreuender Offenheit aus; und mit eben dieser Naivetät schreibt selbst der vornehme und berühmte Italiener von Ruf dann nur zu oft einen banalen Satz mit schustermässigen Akkorden hin, deren unbekümmerte Anwendung in deutschen Landen einen mittelmässigen Harmoniestudenten schon schamrot machen könnte. Anleihen bei Mozart, Wagner, Chopin, Verdi, Bizet, dann wieder bei Gounod, Rossini, Meyerbeer, Mascagni und Joh. Strauss machen diese Melodik zwar scheinbar gewählter, aber sicherlich nicht wählerischer. Höchstens, dass wir auch hier — stilvoll — von einer „Grazie des Pumpens“ reden dürften! Wir wollen gewiss nicht in den Fehler Schumanns verfallen, der an Wagner immer den Mangel der choralmässig soliden Faktur beanstandete und z. B. an dem wilden Ortrud-Motiv rügte, dass sich dazu keine Gegenstimme kontrapunktieren lasse; dabei aber leider gar nicht sah, dass gerade diese Wagner'sche Art jenes Element eines mit sich Fortreissenden, Drastischen an sich hatte, das jenem zum Dramatiker sein Leben lang eben fehlte. Wir werden auch in diesem neuen Werke Leoncavallo's manches „Hinreissende“ gar nicht erst leugnen. So viel aber ist wohl allen Kundigen klar, dass dieses Hinreissende noch nicht die innerlich packende Gewalt des dramatischen Ausdruckes selber ist. Und so wenig wir dem „Modernen“ die Anwendung des einfachen Reminiszenz-Motives verargen werden — das steht doch bombenfest, dass sich mit dem systematisch ausgebauten „Leitthema“ ungleich anständiger in gelegentlichen Verlegenheitsfällen erlahmender Phantasie weiter helfen lässt als mit der unsäglich traurigen Homo-

phonie solcher dürftigen Schusterflecke. Zum Mindesten kann für uns diese populär so eingängliche Melodiosität produktiv, für die künstlerische Entwicklung Leoncavallo's, kein Aufsteigen, sondern nur einen Niedergang bedeuten. Weit besser als der damit bis zum Überdruss ausgepolsterte Schluss des Ganzen, ist der Anfang — bis zum Ausgange der ersten Hälfte des Werkes, wo leichtfüssige Rhythmen und pikantere Harmonieen eine das Interesse momentan erregende, willkommene Würze verleihen. Ebenso stehen wir keinen Augenblick an zu konstatieren, dass sich hier in der Anlage wie im Aufbau lustiger Gegenspiele wie komplizierter Ensembles — immer unter dem Gesichtspunkte der nun einmal beliebten homophonen Schreibweise des Komponisten — ein nicht zu unterschätzendes Geschick, eine kundige Hand und ein ausgezeichneter Blick für breitere Massenwirkungen verrät. Und wenn man nicht gerade über die „Première" mit strengstem Gewissen mehr zu urteilen hat, sich sozusagen etwas bequemer gehen lassen darf, so seh' ich selbst nicht ein, warum man sich an diesen ersten beiden Akten, ihren lebendigen Kontrasten, den mancherlei geistvollen Pointen und dankbaren Nummern nicht gelegentlich ganz gut auch soll amüsieren können. Aber freilich, schon gegen den Schluss des zweiten hin steht's mit der musikalischen Erfindung ernstlich böse. Die grosse Zigeuner-Hymne vollends bedeutet da eine gröbliche Entgleisung; denn das ist nicht mehr übermütig geniale Dithyrambik, nicht Burleske mehr, noch Groteskerie — das ist einfach Faschingsauskehr bis zur Erschöpfung tonkünstlerischer Phantasie, die wahrlich derb zerzaust aus der nachfolgenden Prügelszene hervor geht und einen schlimmen Katzenjammer — beim Zuhörer hinterlässt. Jenes dionysisch-orgiastische Lebenselement der Bohème, das gelegentlich sogar den höheren Blödsinn als eine ernste

Sache hervor bringt, hat hier zu einer so operetten-untermässigen Nummer geführt, dass der Spass aufhört und der Zuschauer Schaunards Umfallen symbolisch als Signal auch für sich selbst auffassen muss — das „Lumpengesindel"-Spektakelstück hat uns denn in der That umgeworfen! Wir kannten dereinst einen weisen Mann, der sprach gerne von „komplizierten Ohren". Er meinte damit diejenigen, welche die Eigenart haben, dichter gewobene, dickflüssige Melodik gerade besser und feiner hören zu können als dünne und durchsichtige; wohingegen es in diesen seinen Organen, wie er behauptete, bei fadenscheiniger Homophonie immer laut „klatsche". Demnach muss ich vermutlich sehr komplizierte Ohren haben, denn ich hörte es unter der Aufführung schier unaufhörlich „klatschen" — und zwar nicht allein das „hochverehrliche Publikum" . . .

Schon wieder also hat die Hamburger Opernbühne für ein fremdländisch Werk die Kastanien aus dem Feuer geholt. Wir fürchten aber doch sehr, sie hat sich einigermassen die Finger dabei verbrannt. Denn so rauschend wohl der Erfolg der Neuheit sich äusserlich gestaltete, ernste Musiker dürften nach Alledem kaum von den musikalischen Fortschritten Leoncavallo's durch diesen Abend überzeugt worden sein. Der Komponist, der ein „Leon" — selbst in den „Bajazzi" — gewiss niemals gewesen und heute schon als ein recht lahmes „Cavallo" sich darstellt, ist mittlerweile mit seiner Melodik sogar ein wenig „auf den Hund" gekommen; zum Mindesten bedeutet diese neuerliche Attacke der „Leoncavallerie" keinen „Löwenritt". Das eine Gute nur hat die Sache an sich: wenn der Maëstro so weiter wirtschaftet, werden wir mit dem „Roland von Berlin", der weniger der rasende sein, als andere Leute wahrscheinlich rasend machen würde, zweifellos dauernd verschont bleiben. Oder sollte die

Art von homophoner Melodik, die er zur Zeit mit besonderer Vorliebe pflegt, just als die „hoffähige“ sich heraus stellen? Aber selbst wenn ein mehr rasierter als rasender „Roland von Berlin“ künftig diesen müden Theatergaul noch besteigen und mit ihm durch die Wüste veristischer Deklamation auf Flügeln trompetenden Gesanges dereinst einmal einher klappern sollte — ein Pegasus wird aus solcher flügellahmen Rosinante nimmermehr werden, und „schön“ ist eben anders, dafern wir es „deutsch und echt“ fassen wollen. Punktum und Streusand drauf — was in diesem Fall ungefähr heissen mag: „Schwamm drüber“ über diesen Schwammerling!

---

3. Alberto Gentili: „Weihnachten“.

(1900)

Es handelt sich hier nicht etwa um eine Mailänder oder Turiner, sondern merkwürdiger Weise um eine Münchner „Première“, deren ich hier kurz noch gedenken möchte: „Weihnachten“, einaktige Oper nach dem Schauspiel: „*On die de Natal*“ des E. Richetti von Alberto Gentili. Dieser zur Abwechslung in der bayrischen Residenz lebende und hier auch einer kgl. hoftheaterlichen Ur-Aufführung gewürdigte *gentiluomo* — kein Mensch kennt ihn sonst — dürfte einer jener Salon-Wagnerianer des glatten Parkettes sein, wie sie gerade hier zu Lande zu Dutzenden gedeihen, gleich schockweise herumlaufen und schon aus gutem Ton, nobler Passion und alter Tradition gelegentlich recht geschickt zu instrumentieren verstehen. Dramatische Ansätze sind ja auch wohl vorhanden — im Orchester, nicht aber in der Gesangsmelodie auf der Bühne droben, und so fehlt wiederholentlich recht merkbar eben das Fleisch zum Gerippe, trotz

allen guten Klangsinnes im Chor- oder Orchestersatze. Obendrein steht unser *maëstro* zu seinen Landsleuten: Mascagni — Leoncavallo — Puccini — Spinelli so etwa wie „Violinen *con sordini*“ zu offenen Trompetenstössen und vollen, brausenden Posaunenklängen; alles ist in eitel Sentimentalität bei ihm getaucht, trieft ordentlich von Weichmütigkeit und Rührseligkeit in seiner, eher stockenden als „unendlichen“, Melodie: die gute alte, echt italienische Kantilene scheint wirklich zu ihren Vätern versammelt! So sind sie denn nicht mehr ordentliche Italiener und wiederum keine vollen Deutschen, und uns armen Kritikmännern bleibt der zweifelhafte Genuss, mit diesem Hermaphroditismus — nicht Fisch nicht Fleisch, nicht warm nicht kalt, nicht Für noch Wider — uns je nach Anlage, so gut es eben gehen will, abzufinden.

Ob diese nirgends anderswo bereits gegebene Oper in der grossen Wagnerstadt übrigens wohl daran gekommen wäre, wenn sie nicht starker Protektion eines auch-komponierenden liebenswürdigen Prinzen sich zu erfreuen gehabt hätte? Dass solche hohe Herren doch endlich einsehen oder wenigstens empfinden möchten, welch' schlimmen Dienst sie damit ihren Schützlingen zumeist erweisen! Manchmal kann dergleichen zufälliger Weise ja doch auch einmal etwas Gutes und künstlerisch Wertvolles treffen; denn selbst Siegm. von Hauseggers Oper „Zinnober“ soll dereinst ja diesem Schicksale (dass sich nämlich ein hoch geborener Dilettant für die Aufführung besonders verwandte) nicht entgangen sein. Nur unwillig gehorcht aber dann der Intendant, knurrend gleichsam, wie der Hund an der Kette, folgen Dirigent und die dazu befohlene Künstlerschar dem „höheren Winke“, und nach zwei bis höchstens drei Abonnement- und Anstands-Aufführungen wird das Werk alsbald wieder *ad acta* gelegt, das sonst, wenn es sich nur hätte be-

scheiden und seine Zeit trotzig erwarten wollen, vielleicht weit mehr Vorführungen im Ganzen gesehen und erlebt haben würde. — Nun, bei unserer „Weihnachtsoper“ brauchen wir allerdings wohl keinerlei Besorgnisse dieser Art weiter zu hegen. Genau so, wie gewisse christlich-kindliche Weihnachts-Feuilletons dies zu thun pflegen, welche den warmen, leuchtenden Schein der Weihnachtskerzen so gerne zur „Scheinheiligkeit“ missbrauchen, hinterliess auch diese überaus edle Christbaumgeschichte in Musiknoten keinen irgendwie tieferen Eindruck auf die musikdramatische Weltgeschichte. Und als vernünftigen Ersatz für das übliche „Weihnachtsmärchen“ der Kinder kann es, ungeachtet seiner leichten Reminiszenzen (gelegentlich) an „Hänsel und Gretel“, nun schon ganz und gar nicht in Betracht kommen. Denn jedenfalls ginge ihre Tendenz als „moralische Jugenderzählung“ allein schon deshalb nicht gut für uns an, weil ja eine Verführungs-Vorgeschichte im Mittelpunkte der ganzen Handlung steht, und zwar eine solche an der ältesten Tochter des Hauses, die natürlich just am heiligen Abende (da die kurz vorher noch so heftig fluchenden, unerbittlich-strenge zürnenden und hartnäckig verstossenden Menschen aus thränenfeuchter Choralstimmung heraus Alle ohne Ausnahme mit einem Male so brav, weichherzig und gut werden) vom eigenen Vater auch endlich wieder in's Haus aufgenommen wird. Verziehen und — vergessen: das ist des Sängers Fluch! . . .

Vielleicht hätte ich also lieber auch hier verzeihen und — vergessen, d. h. an dieser Stelle völlig davon schweigen sollen. Allein, der Fall war typisch: zu charakteristisch für das ganze Thema „Richard Wagner und das Ausland“, und für unseren Münchner Herrn Intendanten.

Giuseppe Verdi in deutscher Beurteilung

(1901)

„Ein Vivat!" (Falstaff; III, 2.)

Wieder ein „Säkularmensch" dahin gegangen, einer von denen, die des verflossenen Jahrhunderts Zierde gewesen sind und des Lebens vollstes Mass in ihrer Person erschöpft wie ausgekostet haben! Ist es etwa gar auf Grund der politischen „Tripel-Allianz", unserer so angenehmen, freundschaftlichen Beziehungen zum italienischen Staate, dass heute auch wir Deutsche nicht mehr anstehen, dem Heimgange dieses Ausländers, dieses charakteristischen Repräsentanten seines zu politischer Selbständigkeit erwachten, zum Anschlusse an Deutschland-Österreich reif gewordenen Landes, unsere Trauer und Ehrfurcht zu bezeugen? Oder wie kam es wohl, dass selbst Deutsche diesen Hingang nun als schmerzlichen Verlust empfinden und dem jüngst Verblichenen Lorbeer und Palme auch ihrerseits auf's frische Grab legen? — Deutsche, die seiner Meisterpersönlichkeit zwar sicherlich allseitig die aufrichtigste und tiefste Wertschätzung entgegen bringen, auch dem bedeutenden Abschlusse seiner künstlerischen Laufbahn den wärmsten Dank widmen dürfen, aber seinem Tagewerke doch nicht gerade ein nationales Verständnis zu bieten hatten, noch vielleicht ihm innigere Liebe je zu weihen vermochten. Ja, wie geschah dies nur? . . .

„Und wälschen Dunst mit wälschem Tand
Sie pflanzen uns in's deutsche Land!" —

Wenn Wagner seinen Hans Sachs in den „Meistersingern" so reden lässt, so ist nach Lage der damaligen Verhältnisse ohne Weiteres anzunehmen, dass er mit diesem Worte, ausser allenfalls noch Rossini's „Tell" und Gounods „Margarethe", den ganzen Meyerbeer und den Verdi (zum Mindesten bis 1865) gemeint habe. Hiess es doch noch zu Anfang der siebziger Jahre bei Wagner deutlich genug: „Hörten Goethe und Schiller, wie sie zu ihrer Zeit durch Aufführungen der ‚Iphigenia' und des ‚Don Juan' zu ungemeinen Hoffnungen angeregt wurden, jetzt solch eine ‚Propheten'- und ‚Trovatore'-Aufführung unserer Tage, so würden sie über den früheren Eindruck als einen jetzt schnell zu berichtigenden Irrtum jedenfalls verwunderlich lachen müssen." Und hatte es doch schon um ein Lustrum früher bei ihm gelautet: „Der Erfolg der Zusammenfassung der geistigen Kräfte unserer Künstler auf einen Styl und auf eine Aufgabe (bei den Bayreuther Festspielen nämlich) ist allein schon nicht hoch genug anzuschlagen, wenn man erwägt, wie wenig Erfolg von solchem Studium unter den gewöhnlichen Verhältnissen zu erwarten wäre, wo z. B. derselbe Sänger, der Abends zuvor in einer schlecht übersetzten Oper sang, Tags darauf den Wotan oder Siegfried einüben soll. Mit bitterem Groll vernahm Ludwig Schnorr während der ‚Tristan'-Aufführungen in München die aus Dresden ihm zukommenden drängenden Aufforderungen, an einem bestimmten Tage zur Probe von Troubadour oder Hugenotten zurück zu kehren."

Aber auch Hans von Bülow, der doch 1852 bereits (in einer Weimarer Besprechung des „Ernani") „den Melodieenreichtum Verdi's" klaren Auges sieht und ebenda „sein starkes theatralisches Talent" mit

warmen Worten anerkennt; der weiterhin (1858) „Bühnengewandtheit und Verve“ als die Punkte bezeichnet, in „welchen nur ein engherziger deutscher Philister dem unleugbaren Talente oder Temperamente Verdi's zu nahe treten kann“ — und der endlich 20 Jahre später den Meister „wie in seiner früheren Rohheit, so selbst in seiner gegenwärtigen Verzwicktheit denn doch einen anderen Kerl“ als Ambroise Thomas, den Komponisten der „Hamlet“-Oper, nennt: auch dieser Bülow zieht immer wieder Vergleiche zwischen Meyerbeer und Verdi, spricht bei dem italienischen Opernschöpfer vom „Attila der Kehlen“, scheint selbst noch im „Aïda“-Werke, nach der damaligen mächtigen Reklame dafür, etwas wie Meyerbeer'schen „Propheten“-Taumel zu wittern und ergeht sich 1874 über das Verdi'sche „Manzoni-Requiem“ mit kritischen Ausfällen, wie den folgenden: „Das zweite Ereignis wird die morgen Vormittags in der hierfür theatralisch hergerichteten Kirche San Marco vom Autor, Senator Giuseppe Verdi, ausnahmsweise selbst geleitete Monstre-Aufführung seines ... Requiems sein, mit welchem der allgewaltige Verderber des italienischen Kunstgeschmackes — und Beherrscher dieses von ihm verdorbenen — vermutlich den letzten, seinem Ehrgeiz unbequemen Rest von Rossini's Unsterblichkeit hinweg zu räumen hofft ... Seine neueste Oper im Kirchengewande wird, nach dem ersten Scheinkompliment an das Andenken des gefeierten Dichters zunächst drei Abende hindurch in der Scala den Händen des weltlichen Enthusiasmus überantwortet werden, worauf dann unverzüglich in Begleitung der von ihm eigens dressierten Solosänger die Wanderung nach Paris, zur Krönung des Werkes in diesem ästhetischen Rom der Italiener, angetreten werden soll. Verstohlene Einblicke in die neueste Offenbarung des Komponisten von Trovatore und Traviata haben uns nicht eben

lüstern nach dem Genusse dieses ‚*festival*' gemacht, obwohl wir dem Maëstro das Zeugnis nicht versagen können, dass er sich's diesmal hat weidlich sauer werden lassen. So ist u. A. die Schlussfuge, trotz vieler Schülerhaftigkeiten, Abgeschmacktheiten und Hässlichkeiten, eine so fleissige Arbeit, dass mancher deutsche Musiker eine grosse Überraschung davon erleben wird. Im Allgemeinen herrscht aber der Stil seiner neuesten Periode, wie ihn Berlin und Wien durch die Aïda kennen gelernt haben, vor: jener Stil, über den ein witziger Gesangslehrer an der Donau äusserte, dass derselbe sich sehr zu seinem Nachteil verbessert habe“ . . .

Wiederum von einem Meister wie Johannes Brahms erfahren wir aus J. V. Widmann's gehaltvollen „Erinnerungen“, dass in Italien „die Opernaufführungen für ihn wenig Lockendes gehabt hätten, obschon er für den Meister Verdi grosse persönliche Achtung hegte, ihn als einen prächtigen Vollblutmusiker mit warmen Worten pries und sich u. A. freute, dass Verdi in seinen Lebensgewohnheiten . . . ihm selbst so ähnlich sei“ u. s. w. Und im 86. Neujahrsheft der „Musikgesellschaft in Zürich“ wird von A. Steiner, als von Dr. Friedr. Hegar mitgeteilt, folgende Anekdote berichtet: „Als Bülow im Jahre 1874 sich mit Geringschätzung über das Requiem von Verdi geäussert hatte, ging Brahms in die Musikalienhandlung von Hug in Zürich, liess sich den Klavierauszug geben und las ihn durch. Als er fertig war, sagte er: ‚Bülow hat sich unsterblich blamiert, so etwas kann nur ein Genie schreiben'.“ — Hans von Bülow aber hat sich damit nicht unsterblich blamiert. Er war damals — *exempla trahunt!* — nur eben in seinem Urteile noch nicht so weit gediehen und hatte im Übrigen ausdrücklich ja die meisterliche Schlussfuge und die darin für deutsche Musiker zu erlebende Überraschung bedeutsam hervor gehoben. Zudem er-

wähnt eine Vorbemerkung des Herausgebers seiner Schriften an entsprechender Stelle (S. 307 ff.) noch besonders, dass Bülows „Gerechtigkeitsgefühl nach dem Erscheinen von Verdi's letzten Werken eine Zurücknahme des allzu verneinenden Urteils von ehedem gefordert habe". Diese feierliche Zurücknahme erfolgte denn auch in einem interessanten Briefe an Verdi selbst, der mir zwar leider im Augenblicke nicht zugänglich ist, der aber — so viel weiss ich davon — weit anders gelautet, eine ganz andere Tonart alsdann angeschlagen hat, wie noch Oktober 1877 jene Stelle eines Musikbriefes seiner Feder aus Brüssel, worin er schrieb: „Auch hat niemals meine Pietät für Shakespeare mich gereizt, den Herren Verdi und Taubert z. B. aus der Übertragung des ‚Macbeth' auf Notenpapier ein Verbrechen zu machen, wenn ich auch finden musste, dass Nicolai in seinen ‚Lustigen Weibern von Windsor' dem grossen Briten eine bessere Ehre erwiesen hat." Sogar noch 1882 hatte es ironisch von Verdi'schen „Zauberklängen" bei ihm geheissen. —

Mit vollster Absicht habe ich alle diese Anführungen aus Wagner und Bülow, über Bülow und Brahms hier gegeben. Sie bezeichnen klar die Grundlinie, den Typ der Entwicklung des Urteiles über Verdi im musikalischen Deutschland, bis zuletzt selbst auch der „fortgeschrittenste" Wagner-Jünger, und zwar dieser noch weit eher als der konservative Wagnerianer, bezwungen, dem idealen Ausklange dieses reich gesegneten Lebens seine Reverenz nicht mehr vorenthalten konnte. In der That, noch die „Aïda" hatte in uns Allen den starken Verdacht der Effekthascherei erweckt, so sehr sie uns auch in ihrem gehaltvoll-vornehmen Wesen, wie durch die Abgeklärtheit ihrer geläuterten Formen lebhafter bereits interessierte. Indes, das aufdringlich Dekorative einer mehr äusserlichen „Meiningerei" und die, von G. Ebers sich her

datierende, ägyptisch-archaistische Strömung in unserer so genannten deutschen „Bildung“ — diese Moden waren ihr bei unserem Theater-Schaupöbel damals wohl sehr zu Hilfe gekommen. Beim „Requiem“ vermissten wir zwar stark den kirchlichen Ton, wurden aber doch mit Hans von Bülow über so manches, bei und an Verdi Unerwartete rechtschaffen stutzig; auf der Tonkünstlerversammlung zu Sondershausen 1886, anlässlich der Vorführung des wertvollen „Streichquartettes“, steckten wir gar schon ernsthaft die Köpfe zusammen. Mochte nun vielleicht der Eine und der Andere von uns durch irgend eine Wiener oder Dresdener Aufführung auch einer älteren Oper Verdi's (z. B. unter dem geistsprühenden, temperamentvoll prickelnden Schuch) gelegentlich eine Ahnung davon bekommen haben, was es mit dem „dramatischen Nerv“ und „frischen Theaterblut“ bei diesem italienischen Opernklassiker der Neuzeit auf sich habe, und dass man seiner arg geschmähten „trivialen Melodik“ nicht etwa mit unserem Geschmacke, nach germanischem Empfinden, sondern eben mit südlicher Beseelung und leidenschaftlicher Belebung, in mehr romanischer Darstellung zuletzt, beikommen müsse — trotzdem gab man sich vorerst nur mit äusserster Reserve dem Eindrucke auch seines „Othello“ hin, beinahe wider Willen gewann man sich selbst noch diesem Werke gegenüber die schuldige Hochachtung ab. Und hatte man's dann endlich zu einer solchen in gebührendem Masse gegebracht — nun, so begriff man noch immer schlechterdings gar nicht, was denn wohl das von so vielen Seiten übereinstimmend betonte „Wagnerische“ in dieser Neuheit sein sollte, obwohl bei uns in Deutschland doch zugleich erste Wagner-Sänger (wie z. B. Heinrich Vogl) die Titelrolle glänzend vertraten. Erst mit dem köstlichen „Falstaff“ waren alle Herzen dauernd, dann aber auch im Sturme gewonnen — der Mensch Verdi, der überlegene

„Meister“, der grosse Humorist des Lebens, der sich vom „Patrioten“ zum Kosmopoliten, vom revolutionären Tyrtäus seines Volkes zum „guten Europäer“ mittlerweile entwickelt, er hatte es uns mit einem Male angethan! Während denn viele andere Meister der Musikgeschichte — der Himmel bewahre uns davor, auf das allbekannte: „*Jeune cocotte — vieille bigotte!*“ hierbei anspielen zu wollen — während sie, wie z. B. Hayd'n, Mozart und Beethoven, Wagner, Liszt, Ritter, Brahms, Bruckner u. A., mit tief-religiösen Schöpfungen, zum Teil in hohem Greisenalter, vom Leben ernst Abschied nahmen, schien dieser ewig junge, unverwüstlich frische, ja „immergrüne“ Verdi mit einem „Alles ist Spass auf Erden! . . . Lauter Gefoppte!“ . . . hoch betagt, an seines Lebens Scheide, sich über dieses Leben selbst noch zu belustigen, schien er in höchster Weisheit eines biblischen Alters, völlig ungebrochen, sich über diese Welt frei noch hinaus zu schwingen.

Auch er hat ja schliesslich seine eigenen „Vier ernsten Gesänge“ einer heiligen Betrachtung der Dinge noch geschrieben. Aber wirklich, jener „Falstaff“-Schluss damals — er war nicht mehr nur ein beliebiges „Libretto“, er war sogar auch mehr als nur die geschickte Neu- und Wiederdichtung eines *standard work* der Weltlitteratur: das klang schon wie „Weltanschauung“ eines Höhen-Menschen — und wie „klang“ es noch dazu aus der unvergleichlichen Partitur dieses *chef-d'oeuvre* heraus, in sprudelnder Laune, der gesamten zivilisierten Menschheit entgegen! Mit einem Blick übersah man nun auf einmal — retrospektive — an diesem seltenen Talent die ganze Vernunft seines Werdeganges. Jetzt entdeckte man auch den gewissenhaften Ernst bei diesem Dramatiker, dessen Ausdruck sich vom national auflodernden Gefühle zu einem höheren Weltempfinden erweitert hatte, und der in anhaltender Selbstvervollkomm-

nung aus einem Künstler des unfehlbaren Instinktes zum vollreifen Meister edelsten, sublimiertesten Kunstverstandes allmählich geworden war. „In holder Jugendzeit, wenn uns von mächt'gen Trieben zum sel'gen ersten Lieben die Brust sich schwellet hoch und weit: ein schönes Lied zu singen, mocht' Vielen da gelingen — des Lebens Lenz, der sang für sie. Kam Sommer, Herbst und Winterszeit, viel Not und Sorg' im Leben, manch' ehlich Glück daneben, Volkswahl, Geschäfte, Zwist und Streit; denen's dann noch will gelingen, ein schönes Lied zu singen — seht, Meister nennt man die."

In der That, das war ja eine Exemplifikation auf jenes Wagnerwort selber aus den „Meistersingern". Hier war einem R. Wagner durch den „Wälschen" selbst genug geschehen — nun konnte sich sogar auch der „Wagnerianer" hübsch beruhigen! Und jetzt vollends sah man zugleich — ja musste sogar mit Händen nachgerade greifen — die umfassende tiefe Bildung dieses ausgezeichneten Geistes; erkannte man auf einmal seine, in der Vorliebe sowohl für germanische Stoffwelten, wie auch für französische und spanische Litteratur lange schon vorschlagenden, „weltlitterarischen" Neigungen. Nunmehr nahm man bewundernd die klare Linie der Entwicklung wahr, in welcher er vom Wortführer seines Volkes in den Zeiten der Not und der Drangsal, konsequent über die beiden Pariser Weltausstellungen (1855 und 1867) hinweg, über Aufführungen zu Wien, Berlin, London, St. Petersburg, Spanien, Kairo und Amerika hinaus, zum Spruchsprecher einer ganzen „modernen" Welt sich gebildet hatte. Ja, was sage ich? Noch weit mehr! Dieses unsagbar heitere: „Doch besser, fürwahr, lacht keiner, als wer am Ende lacht!" — es hat nicht nur schon damals gegen den „Verismo" stürmenden und drängenden „Jung-Italiens", als Kunstideal, wacker

Stand gehalten, es hat sich sogar bis in die allerletzten Tage hinein, den Mascagni'schen „*Maschere*" gegenüber, als Lebensmotto des Alten durchaus noch bewähren sollen. Und warum? Weil dieses „heilige" Lachen den Ernst eines ganzen Lebens zugleich mit in sich begreift, wo jenes die Lächerlichkeit des Daseins zur „maskierten" Grimasse eines grimmigen Ernstes gerade verzerrt, oder aber die Daseinstragödie ohne alles befreiende Lachen in die Bajazzo-Fratze einer Scheinkomödie kleidet. Ein wilder Seelenschmerz, das „am Leben leiden" ist vielleicht noch jener Beiden (Mascagni—Leoncavallo) bestes Teil, wo Dieser in ruhiger Heiterkeit eben „zuletzt am besten lacht". Denn: unter Krämpfen und Krisen lachen und noch im Anblicke des Todes tanzen — das hatte der Weise, Alte (mit „Einen Tag König", „Rigoletto" und „Maskenball") bereits längst und weit hinter, richtiger sogar noch: unter sich...

War Verdi nun ein Genie zu nennen? Wurde er doch schliesslich „Wagnerianer"? Was geht das uns an! Für uns ist und bleibt dieser wahrhaft denkwürdige Eklektiker vielmehr immer von Neuem wieder eines der liebenswürdigsten Probleme „übernationaler" Weltschau! „Für die Volks-Überlieferung endet Giuseppe Verdi mit der Aïda" ... so sagt Gino Monaldi etwas wehmütig, in seinem interessanten (von L. Holthof in's Deutsche übertragenen) Buche über ihn, welcher Publikation an dieser Stelle auch noch die im Verlage der „Harmonie" (Berlin) unlängst erschienene, allerneueste (illustrierte) Verdi-Monographie von seinem Landsmanne C. Perinello wohl an die Seite zu setzen, doch leider nicht gleichwertig zu erachten ist. Das, was Monaldi, und mit ihm also auch Perinello, da zu beklagen scheinen, mag im Ganzen ja gewiss richtig sein. Doch abermals gesagt: Was kann es uns kümmern? Wie schon in früheren Zeiten der Toast auf Verdi mit

dem Rufe für das Wohlergehen seines Vaterlandes in Eins zusammen klang, so auch grüssen wir heute mit aller Auszeichnung den grossen, originellen Toten und entbieten gleichzeitig noch dem schönen, verbündeten Lande unsere wärmsten Wünsche, indem wir Angesichts des offenen Grabes nunmehr auch unsere deutschen Stimmen vereinigen zu dem Spruche: „In seines Verdi Unsterblichkeit mag Italien auf- und fortleben, mag es sich im grossen Weltkonzerte seines Eigenlebens freuen!"

Viva Verdi! Viva l'Italia!

Bayreuth und Draussen

Die Pflege des Erbes

1. Das zehnjährige Jubiläum der Festspiele und die deutsche Presse

(1886)

Wenn ich hier von der „Presse" schlechthin spreche, so muss ich gleich zum Voraus bemerken, dass ich damit nur diejenige Presse meine, welche als leitende, den Ton angebende, einem grossen Publikum ihre Meinungen und Urteile gleichsam aufnötigt und auf ganze Volksschichten, ja selbst auf die Kreise der Gebildetsten — leider! muss man schon sagen — einen ausserordentlichen geistigen Einfluss ausübt. Es muss mir also hier vor Allem darauf ankommen, der politischen „Presse" ein wenig auf den Zahn zu fühlen, die sich ja in neuerer Zeit vielfach zur Gewohnheit gemacht hat, auch in Kunstdingen *partout* ein entscheidend Wort mitsprechen zu wollen; wobei denn nur zu oft die trostlose Erscheinung auftritt, dass die politische Färbung, die Parteitendenz des Blattes, auch den ästhetischen und litterarischen Teil unter dem Striche durchaus beherrscht*) und sich auch auf diesem Gebiete mit der selben Arroganz und dem selben klubartigen Terroris-

*) Sehr stark tritt dies z. B. bei den Zeitschriften: „Die Nation" und „Konservative Monatsschrift" hervor.

mus breit macht, wie dies in allen politischen Fragen nun einmal parlamentarischer Abusus geworden zu sein scheint. Nächst dieser mag uns — aber nur in entsprechend geringerem Masse — auch noch die rein litterarische Presse, insoweit sie sich in „Wochenschriften" etc. äussert und einem allgemeineren Leserkreise zugänglich ist, ein wenig näher beschäftigen. Doch mache ich in allen diesen Dingen nicht den geringsten Anspruch auf Vollständigkeit, wie ich denn überhaupt nur das Typische, besonders Charakteristische hier heraus greifen will. Am Ende nun gar auch sämtliche Musik-Zeitschriften und musikalische Fachblätter im Nachfolgenden Revue passieren zu lassen, darauf kann ich schon deshalb verzichten, weil sie einmal einen weit beschränkteren Abonnentenkreis, und dann an sich schon die Pflicht haben, die Bayreuther Festspiele zu berücksichtigen, also auch über diese selbst Sonder-Berichte zu bringen. Denn, wenn der Abonnent einer Musikzeitung nicht einmal den Vorteil hätte, Direktes und Genaueres über Bayreuth zu hören — wer sollte ihn denn haben?

Den Defiliermarsch jener politischen Presse aber, in ihren Äusserungen über die Bühnenfestspiele, abzunehmen — das ist ein Unterfangen, welches immer höchst gemischte Gefühle im Gefolge haben muss. Erkennen wir auch, wenn wir z. B. die „Times" oder die „Neue Freie Presse" aus der Zeit der Judenbroschüre Wagners zur Hand nehmen und mit dem Blatte von heute vergleichen, dass wir gottlob um einen beträchtlichen Schritt weiter gekommen sind, ja, dass geradezu ein Umschwung in den Anschauungen und Verhältnissen gegen damals vorliegt (und das mag ja immerhin ein gelinder Trost für uns sein) — so finden wir doch auch heute noch, im Jahre des Heiles 1886, „Pressbengelpolitik" (oder — wie der weil. bayer. Kriegs-

minister v. Maillinger in einer Kammerrede einmal meinte: „Pressbanditentum") auch in künstlerischen Fragen, neben warmer Anerkennung und Bewunderung der Wagner'schen Kunstrichtung; ausserordentlich Betrübendes neben herzlich Erfreuendem.

Am vorteilhaftesten nach dieser Hinsicht gehaben sich im Allgemeinen die süddeutschen, speziell bayerischen Blätter, wiewohl es selbst hier den Anschein hat, als sei mit dem Regentenwechsel auch eine *„loyale"* Kurswendung eingetreten (ein Symptom dafür ist mir neuerdings der Artikel „München und die Regentschaft" von A. v. Mensi in der „Nation"), die vielleicht im letzten Grunde sogar einen Rückschlag auf die Verhältnisse des Münchener Hof-Theaters herbei zu führen vermöchte. Geradezu unglaublich — um dies wenigstens hier zu streifen — ist aber, was seinerzeit, beim Tode des edlen Schirmherrn Wagner'scher Kunst von einer gewissen Münchener und überhaupt bayerischen Presse — allen voran dem bekannten Sigl'schen „Vaterland" — an Ausfällen gegen Wagner und sein Schaffen geleistet werden konnte, wovon sich nur der einen richtigen Begriff machen dürfte, der einmal einige solcher schamlosen Winkel-Offenbarungen zur Hand gehabt hat. Es ist ein sehr sprechendes Symptom für die damals unsere gesamte Presse, gleichviel welcher Färbung, verwirrende Bewegung, dass selbst die bekannte „Allg. Zeitung" in ihren Leitartikeln über den Tod des Königs von Anklagen und unbegründeten Vorwürfen sich noch nicht ganz frei halten zu dürfen vermeinte.

Dass übrigens eben dieses Blatt, welches früher, namentlich während der Münchener Periode des Meisters, an Gehässigkeit gegen den Günstling des Königs alles Erdenkliche produzierte, in jüngerer Zeit seine Spalten einer milderen Anschauung und gerechteren Beurteilung geöffnet hat, das kann man aus der No. 230 vom

20. August laufenden Jahrganges ersehen,*) welche einen Leitartikel über „Die Bedeutung Richard Wagners" bringt, der sich den Festspielen gegenüber in durchaus sympathischem Sinne äussert („Wir stehen nicht an, die Wiederholung der Festspiele in Bayreuth mit Freude zu begrüssen" — beginnt dieser Aufsatz!), zwar den „Philosophen" Wagner etwas verkleinern und ihm nur das Verdienst der „Bearbeitung", nicht auch das der Um- und Neudichtung der alten Sagen lassen möchte, auch dafür hält, dass man sich nicht weniger bei Wagner, wie „sonst bei Opern" (!), „über manche logische und psychologische Unmöglichkeiten hinweg setzen müsse, und zudem einige Unvollständigkeiten in der Kenntnis der französischen Wagner-Litteratur aufweist, allein im Grossen und Ganzen doch das bedeutende Kunstereignis der Bayreuther Festspiele in durchaus würdiger Weise kommentiert. Aber freilich, es ist das nur ein der Redaktion eingesandter Artikel, der also spricht; in der Redaktion selbst ist es wohl auch heute noch mit der Wagner-Begeisterung nicht allzu weit vorgeschritten. Hatte diese Redaktion doch noch in der zweiten Beilage der No. 171 vom gleichen Jahrgange schreiben können: dass „die Nichtsistierung der Festspiele im Hinblick auf den Tod des hohen Pro-

*) Vor Kurzem hat die wissenschaftliche Beilage sogar eine sehr günstige Besprechung des Kürschner'schen „Wagner-Jahrbuches" gebracht, und zwar aus der Feder des Münchener Privatdozenten Dr. Franz Muncker, eines Mitarbeiters am Jahrbuche selbst und Herausgebers der „Rede Wagners": des ersten Dozenten zugleich nach Prof. Ludwig Nohl (in Heidelberg), der „*ex cathedra*" über R. Wagners Werke und Schriften ein Kolleg zu lesen wagte. Später folgten v. Stein, Thode, Golther, v. Hausegger, Höfler, Prüfer, Wallaschek, von Ehrenfels, Sandberger u. A., während Prof. R. Falckenberg seinerseits mutig das Odium auf sich nahm, Wagner in seiner „Geschichte der Philosophie" die ihm zukommende Stellung anzuweisen. (Später auch Ueberweg-Heinze.)

tektors des Unternehmens als auffallend erscheinen müsse". Sehr treffend hat damals No. 27 der „Allg. Musik-Zeitung" darauf hin gewiesen, dass ja auch das Münchener Hoftheater seine Vorstellungen bereits wieder aufgenommen habe, und der Verfasser dieser Zeilen an anderer Stelle (im „Musikal.-Wochenblatt") auf die durchaus irrige Auffassung aufmerksam gemacht, welche in dem Bayreuther Festspielhaus eine Art Jahrmarktsbude zu sehen scheine und sich darüber wundere, dass man dem Protektor der Bayreuther Aufführungen — eine würdige Toten- und Gedächtnisfeier widme! Des Weiteren noch besann man sich in der Redaktion der „Allg. Ztg." leider nicht, unter völliger Verzichtleistung auf persönliches Urteil und eigene Kritik der Verhältnisse, alberne, nicht nur gänzlich unglaubwürdige, sondern offenbar absichtlich gefälschte, „sensationelle" Bemerkungen eines Blattes wie des „Fränk. Courier": von dem „ernstlich beabsichtigten Verkaufe des ‚Parsifal' nach Amerika" (!) unter'm 31. Juli wörtlich zum Abdrucke zu bringen — Bemerkungen, welche schon dadurch ihre dunkle Herkunft verraten, dass sie am Schlusse gegen „die Rücksichtslosigkeit der Herren Gross und Genossen der Presse gegenüber" los ziehen, „welche sicherlich nicht fördernd auf die Erhaltung des Bayreuther Unternehmens einwirken werde".

Um einige Grade besser steht es nun doch bei der neuerdings wieder einen Aufschwung nehmenden „Südd. Presse"*), den „Neuesten Nachrichten" (zu München) und dem „Sammler" (litterarisches Beiblatt zur „Augsburger Abendzeitung"). Nicht nur stehen sie sämtlich dem Wagner'schen Kunstwerk und vor Allem Bayreuth freundlicher gegenüber, sie haben auch alle Originalberichte gebracht. Das erste dieser Blätter hatte schon

*) Mittlerweile leider eingegangen!

seit Jahren offen und ehrlich für Wagner Partei ergriffen, das zweite hat in Oskar Merz zum ständigen Mitarbeiter einen warmen Anhänger und gesinnungstüchtigen Adepten der Bayreuther Schule; das dritte aber, die Berichte aus der Feder Dr. Theodor Goerings, lese ich schon seit Jahren jedesmal mit ausserordentlichem, grösstem Interesse, ist doch der betr. Referent, wiewohl er selbst der Verfasser des (freilich schon im Jahre 1880 erschienenen) „Messias von Bayreuth“ und ein Verteidiger von Kürzungen und Strichen der Wagner'schen Werke bei Opern-Aufführungen derselben (welches *faible* ihm vor einigen Jahren in München sogar eine heftige Zeitungspolemik und längere litterarische Fehde eingetragen hat) ein glühender Verehrer des „Parsifal“ und ein begeisterter Anhänger der Bayreuther Idee, dessen mit gewandter Feder geschriebene „Parsifal“-Berichte schon im Jahre 1883 (vide „Südd. Presse“) eine ganz ungewöhnliche Wärme bekundeten. Vier lange, eingehende Berichte hat er von Bayreuth aus heuer an sein Blatt gesandt, von denen nur der erste über die „mehr oder weniger vergnügliche Reise in's gelobte Land“ getrost hätte weg bleiben können, ohne gerade vermisst zu werden.*) Ich verkenne nicht, dass Goering hier und da noch zu sehr den Zeitungsplauderer herauskehrt, dass in ihm gleichsam zwei Naturen zu streiten scheinen und dass er den ernsten Wagnerianer mit gewissen, plötzlich aus der Rolle fallenden, ironisierenden, ich möchte fast sagen Heine'schen Zwischenbemerkungen, mitunter zu einer gelinden Verzweiflung bringen kann: allein er ist ein Mann, der frei von Vorurteilen und fest gerannten Anschauungen offen bekennt,

*) Es bildet dieses humoristisch sein sollende, präludierende Kapitel über die beschwerliche Reise nach Bayreuth und die Ankunft daselbst, mit dem Motto: „Heiss war's“, überhaupt eine Grundschwäche aller unserer „Bayreuther Feuilletons“.

dass er lernen wolle, und kein Hehl daraus macht, wenn sich seine Überzeugung auf Grund reicherer Erfahrungen geklärt, wo nicht gar verändert hat; er will nicht immer gleich mit dem Urteile fertig sein, und das giebt ihm eine sehr glückliche Beweglichkeit des Geistes und die Möglichkeit, ohne wetterwendisch zu sein, sich zu bilden und sich in seinem Urteil auch einmal zu vervollkommnen. Ich kann es mir nicht versagen, nachstehend einige Proben aus seinen Bayreuther Berichten zum Besten zu geben. Sollten diese Exzerpte wohl etwas zu lang ausfallen, so mag man eine Entschuldigung hiefür darin finden, dass dieser Mann nicht nur für München eine gewichtige Person ist, sondern als Verfasser des „Messias von Bayreuth“ eine grössere Bedeutung als Andere einnimmt, so dass auch seine Bekehrung und Sinneswendung seit 1880 gerechtes Interesse erwecken muss. Es zeigt uns gleich den ganzen Mann, wenn wir, zu Anfang des zweiten Berichtes, über den verstorbenen Bayernkönig lesen:

> „Er gehört zu den idealen Gestalten, die erst in jenes Zeitalter passen, wie es in fernerer Zukunft im Gedächtnisse der Völker aus den wirklichen Geschehnissen sich ableitet und aus den Sagen sich verdichtet. Er wird in der Sage leben, wenn der Schmutz des Irdischen abgestreift ist. Aber auch die Kulturgeschichte wird sein Bild noch bewahren, als das eines Fürsten, der so ganz aus dem Rahmen des Gewöhnlichen heraus fiel — und dessen Name mit den zwei grössten Schöpfungen, welche unsere Nation in diesem Jahrhundert vollbracht hat, untrennbar verknüpft bleibt. Die eine ist verzeichnet in den Blättern der politischen Geschichte: wenn sie des neuen Deutschen Reiches gedenkt, wird neben der Heldengestalt des greisen Kaisers immer der junge König von

Bayern genannt werden; — die andere dieser grossen Schöpfungen — eine künstlerische That, die, als Ganzes genommen, ihresgleichen nicht hat — sehen wir hier in Bayreuth. Aber wenn der König dort die Zeitströmung richtig verstand und einer Idee zum Ausdrucke verhalf, welche von den Ereignissen selbst vorbereitet war, und auf deren Verwirklichung alles mit Notwendigkeit hin drängte — das Wort aussprach, welches schon auf Aller Lippen schwebte und welches die Menge bejubelte, — so hat er hier seinen hohen Schutz einem Unternehmen geliehen, welches bei der Mehrheit nur Widersprüchen begegnete und von der Menge mit Spott und Hohn begeifert wurde. Wie es in dem kulturhistorischen Porträt des grossen Josef II. ein Flecken ist, dass er, im Gegensatze zu seinem Volke, Mozarts Genie nicht gebührend zu würdigen wusste, so wird es ein ewiger Ruhm für Ludwig sein, dass er Richard Wagners Bedeutung zu einer Zeit erkannte, als derselbe noch vielfach gänzlich unverstanden war. — —"

Dann heisst es u. a.:

„Wagners fast beispiellose Kraft des musikalischen Ausdruckes, seine eminente Fähigkeit, in dem Zuhörer eine besondere Stimmung oder eine bestimmte Vorstellung zu wecken, tritt vielleicht in keinem seiner Werke mächtiger zu Tage als im ‚Parsifal' . . . Auch muss ich sagen, dass ich den vielfach ausgesprochenen Vorwurf, im ‚Parsifal' zeige sich eine merkliche Ermattung der schöpferischen Kraft, verbunden mit dem Bestreben, diesen Mangel durch gesteigerte Verwendung äusserlicher Effekte zu verdecken, durchaus ungerechtfertigt finde . . . Im ‚Parsifal' weiter nichts als ein Werk genialer Theaterkunst, als eine geschickt gemachte Oper des

‚glänzendsten Opernkomponisten unserer Zeit‘ zu erblicken, das hiesse Wagner mit Meyerbeer auf eine Stufe stellen, während man im Gegenteil berechtigt ist, dem ‚Parsifal‘ als Geisteswerk einen Platz neben der ‚Zauberflöte‘ und der Matthäuspassion anzuweisen. Man könnte ein Buch schreiben (!) über ‚Richard Wagners Schöpfungen in der bildenden Kunst‘ ... Befanden wir uns bei ‚Parsifal‘, den ja die Welt bisher ausschliesslich nur in Bayreuth gehört hat, im altgewohnten Geleise, so bot die Aufführung von ‚Tristan und Isolde‘ ein ganz neues Schauspiel von überraschender Schönheit; sie bot das unumstössliche Zeugnis für die Bedeutung, welche dem Bayreuther Haus an sich und der ganzen Bayreuther Sphäre bezüglich stilvoller Darstellung eines Kunstwerkes inne wohnt ... Mehr als die Vollkommenheit der einzelnen Leistungen war es die unvergleichliche Gesamtwirkung, welche diese ‚Tristan‘-Aufführung hoch über die bestmöglichen ‚Tristan‘-Aufführungen unserer besten Opernbühnen erhob ... Man schwankte beständig zwischen Überraschung und Ergriffenheit und man musste sich sagen: Dies ist der naturgemässeste Rahmen, in welchem allein das Wagner'sche Musikdrama zur vollen, höchsten Wirkung gelangt; dies die Ausführung, welche als nacheifernswürdiges Vorbild für alle höheren dramatischen Vorstellungen dienen muss!“

„Man hat von vielen Seiten den diesjährigen Aufführungen zu Bayreuth mit Misstrauen entgegen gesehen, und die Möglichkeit eines abermaligen Erfolges wurde bei den nicht zu leugnenden Schwierigkeiten ernstlich in Zweifel gezogen; ja, als vor

wenigen Wochen die Nachricht auftauchte, dass man in diesem Jahr in Anbetracht der Ereignisse von den Festspielen gänzlich Abstand nehmen wolle, hörte man die Meinung äussern, die bekannten Ereignisse seien für die Leitung des Unternehmens nur ‚ein vom Himmel herab gefallener Rettungsanker‘ (!), der sie der Verlegenheit eines gezwungenen Aufschubes oder der Eventualität eines vernichtenden Misserfolges überhöbe. Der wirkliche Gang der Dinge hat diese pessimistischen Anschauungen Lügen gestraft: die Beteiligung des Publikums ist stärker, als sie es seit 1876 gewesen ist; unter den Künstlern selbst herrscht der glücklichste Geist — ein Enthusiasmus, eine Hingabe an die grosse Sache, welche die beste Bürgschaft für ihre dauernde Lebensfähigkeit darzubieten scheint . . . Nach dem, was ich in diesen Tagen in Bayreuth gesehen und gehört, glaube ich der freudigen Hoffnung Ausdruck geben zu dürfen, dass das Unternehmen auch fürderhin gedeihe, und dass die Bayreuther Festspiele sich ein Gewohnheitsrecht im deutschen Kunstleben erobern, als eine hohe Schule edler, stilvoller Kunstpflege!“

In ganz ähnlich sympathischem Charakter, gleich warm und anerkennend gehalten, bewegten sich die Bayreuther Festspiel-Berichte eines anderen angesehenen süddeutschen Blattes, des zu Nürnberg erscheinenden „Korrespondenten v. u. f. Deutschland“.*) Es ist der vortreffliche Feuilleton-Redakteur des Blattes selbst, Dr. H. Pfeilschmidt, ein bewährter Wagnerianer und Freund der Sache, welcher jene Berichte übernommen hat. In No. 370 hatte schon ein sehr schwungvolles, edles Gedicht aus seiner Feder die Feststimmung zum

*) Inzwischen leider auch von der Bildfläche verschwunden

10jährigen Jubiläum der Bayreuther Bühnenweihe höchst stimmungsvoll und würdig eingeleitet — ein Gedicht, in welchem mit viel Geschmack und tiefem poetischem Sinn auf den verstorbenen hohen Protektor der Festspiele als den leidenden Tristan und Amfortas hingedeutet worden war. Die Nummern 374, 375 und 378 brachten dann ausführliche „Festspielbriefe". Auch hier sei es gestattet, einiges Wenige heraus zu greifen, zum Teil sogar im Wortlaut mit anzuführen. Nachdem der erste Brief auch wieder, wie der Goering'sche, sich über die Leiden und Freuden der Fahrt ergangen hat, berichtet er von der pflichttreuen Aufopferung und Hingabe Frau Cosima Wagners, dem Festspielbesuche, der Feststimmung u. s. w. Der zweite erfüllt zuerst die traurige Pflicht, Scaria einen warm gefühlten Nachruf zu widmen, und bespricht dann, beinahe durchaus lobend, die „Parsifal"-Aufführung; der dritte ergeht sich mit weit ausholenden gehaltvollen Betrachtungen über „Tristan". U. a. heisst es da:

„Tristan zum ersten Mal in Bayreuth — das war ein Kunstereignis" . . . „Um dies zu begreifen, muss man das Werk eben hier gehört haben. Schon einem äusserlichen Umstande, dem feierlichen Eindrucke des hiesigen Zuschauerraumes, in welchem selbst der ausgelernte Theaterflegel Manieren lernt oder doch wenigstens zur Schau trägt — dieses Raumes, dessen tiefes Dunkel gleichsam die Brücke zur Alltagswelt hinter uns abbricht und den erstaunten Blick auf eine lichte Welt der Ideale gefesselt hält — schon dem Umstand ist es zuzuschreiben, dass ‚Tristan' in Bayreuth anderes, Tieferes zu bedeuten hat als an den Theatern, die ihn bisher aufgenommen haben."

„‚Wollen Sie — und wir haben eine Kunst,' war das geflügelte Wort des Meisters im Jahre 1876.

Und mit Freuden dürfen wir heute bekennen: ‚Wir haben sie noch!‘ Der Idealsinn unserer Nation sorge weiter dafür, dass sie uns und auch dem oberfränkischen Olympia erhalten bleibe . . .“

Nicht ganz so erfreulich wird sich unsere Revue gestalten, wenn wir von diesen Blättern weg unseren Blick nun einmal zu zwei politisch-mächtigen, sozusagen massgebenden, österreichischen und norddeutschen Blättern hinwenden, welche, wenn man ihren Reklamen glaubt, die „gelesensten“ (!) Journale zu nennen sind: ich meine die „N. Freie Presse“ zu Wien und das „Berliner Tagblatt“. Beiden Blättern ist übrigens auch dies Eigentümliche gemeinsam, dass ihre ständigen Musikreferenten, dort Ed. Hanslick, hier H. Ehrlich, zur Zeit, da es auf den „Parsifal“ hin geht, mit einem Male *a tempo,* wie verabredet, verstummen, wahrscheinlich weil sie Beide — wie Ehrlich dies an anderer Stelle unverhohlen ausspricht — einer dramatischen Wiedergabe des „Parsifal“ absichtlich ausweichen, während sie doch jede Konzertaufführung desselben fleissig besuchen (!). Hanslick amüsiert sich, Londoner Musikbriefe zu schreiben und hierin über „gottesfürchtige Dirigenten“ sich lustig zu machen; Ehrlich schreibt wenigstens die offiziellen Nekrologe für Liszt und Grell und empfiehlt einstweilen „Illusionen“. — Warum diese Zeitungen aber so wichtig sind, das erhellt schon daraus, dass sie es vorzüglich sind, welche die ersten, offiziellen Drahtnachrichten über Bayreuth in's Publikum bugsieren. Um vorerst noch in süddeutschem Revier zu verbeiben, sei gleich die bekannte Wiener Zeitung auf's Korn genommen.

Schon die im Mai l. J. von der „N. Fr. Presse“ gebrachte Notiz, welche gegen den Bayreuther Urlaub der Wiener Künstler plaidierte, versprach eine recht

lebhafte und heitere Kampagne. Ganz ausgezeichnet fein ist die hier ganz unversehens auftretende Wendung: es sei das Werk von Bayreuth, bisher eine anerkannt (!) grossartige und hoch bedeutsame Erscheinung, nunmehr vor Verflachung u. dgl. zu bewahren (!). „Zudem" — heisst es dann gegen den Schluss hin —

> „tragen die jetzigen Bayreuther Aufführungen durchaus nicht mehr den Charakter rein künstlerischer Unternehmungen an sich; unter Wagner waren sie ausserordentliche und lehrreiche Bühnenereignisse (hört!), später galten sie als Akte der Pietät und Erinnerung für das musikalisch-dramatische Genie des toten Meisters (wie genau das die ‚N. Fr. Pr.' nun auf einmal alles weiss!); jetzt aber sind sie schon zu regelmässigen Reprisen (!!) geworden, die nicht ganz frei von einem geschäftlichen Charakter sind, und eine derartige Unternehmung unter eigenen Opfern zu unterstützen (es handelt sich hier um die Weigerung der Wiener Intendanz, die dortigen Künstler im August zu beurlauben), kann daher (!) weder von Wien, noch von einer anderen Kunststadt gefordert werden."

So also hetzt man gegen Bayreuth und sucht noch im Mai, da die Festspiele immer näher heran rücken, diese mit allen Mitteln zu hintertreiben. Es ist nur betrübend, dass sich durch solche Notizen selbst eine so ausgezeichnete Musik-Redaktion, wie diejenige des „Leipziger Tagblattes", welche jene Nachricht der „N. Fr. Presse" nachdruckte, für einen Augenblick so weit beeinflussen liess, unter diese noch die Anmerkung hinzu zu setzen: „Möge doch Wagners ‚Parsifal' auch anderen Bühnen überlassen werden! Warum soll Bayreuth allein den Vorteil geniessen, ihn aufführen zu dürfen?" Ein frommer Wunsch, wie wir wissen, und eine ganz zwecklose Frage.

Es folgt in der „N. Fr. Presse“ sodann unter'm 23. Juli ein, im Übrigen warm geschriebener, Nekrolog auf „Scaria“, der aber doch in einigen Sätzen, die wir wieder wörtlich hierher setzen wollen, eine recht merkwürdige Einläutung des Festspieles bildet und allerhand Interessantes für die Folge verspricht:

„Die Einen behaupten, fortgesetztes, anstrengendes Studium der unsangbaren (sic!) und schwer fasslichen (!) Basspartieen in den neuen Wagner-Opern (!) habe bei ihm, der ohnedies mit Anstrengung memorierte (der Leser bemerke: das wird nur ganz nebenbei erwähnt!), auf Körper und Geist den unheilvollsten Einfluss geübt. (Natürlich!) Sein unstillbarer Ehrgeiz habe ihm keine Schonung erlaubt, und er warf sich mit voller Wucht auf die ebenso ehrenvolle, wie gefährliche (hört!) Mission, ein grosser Wagner-Sänger zu sein — eine zerstörende Künstlerarbeit (!!), welcher schon so viele Stimmen zum Opfer fielen. (Wenn man nur diese verkommenen Stimmen alle erst einmal kennen lernen würde!) Die Anderen“ — (meinen nämlich, die Schweningerkur habe ihm so arg zugesetzt, dass sich die Spuren davon in seiner Geistesschwäche zeigten usw.)

In der That, ein vortreffliches Präludium zum Bayreuther Festspiel! Dazu noch eine unerhörte Dreistigkeit, gerade in einem Nekrolog auf Scaria, den Besitzer der sonorsten Bassstimme, den Künstler mit der deutlichsten Textaussprache und einen der hervorragendsten, glänzendsten Vertreter der Bayreuther Schule, von einem Stimmruin deutscher Sänger durch Wagner auch nur eine Silbe zu erwähnen. Und was für schlampiges Deutsch diese Zeitungen schreiben! Der geneigte Leser hat doch bemerkt, dass der saubere Verfasser

jenes Artikels plötzlich, mitten drin, aus der *oratio obliqua* in die *oratio directa* verfällt?

Mit dem 24. Juli beginnt nun aber der grosse journalistische Haupt-Rummel. Hier lauten die kurzen, telegraphischen Berichte:

> „Das Spiel ging Anfangs etwas flau von Statten (man meint eine Drahtnachricht von der Börse zu lesen), erst (!) am Schluss brach lebhafter Beifall aus.“ (Über die erste Aufführung „Parsifal“.) 26. Juli: „Die Première (!!!) von Tristan und Isolde ist mit grossem Beifall in Szene gegangen (!). Das Ensemble war erfreulich (ei, ei) trotz verhältnismässig so kurzer Proben.“ „Die sehr lange (!) Oper (!!) wurde ungekürzt gegeben.“ (Welche Neuigkeit bei einem Berichte aus Bayreuth!)

Ich frage: muss das Publikum bei solchem abgefeimten Theater-Jargon nicht den Eindruck erhalten, dass es sich in Bayreuth lediglich um „effektvolle“ Opernvorstellungen, ja am Ende gar um wichtige Börsenspekulationen handle? Allem setzt nun aber die Krone auf das zwischen diesen beiden Berichten unter'm 25. Juli veröffentlichte Referat über die Generalversammlung zu Bayreuth. Hier hat ihre eigene Gehässigkeit der „N. Fr. Presse“ einen bösen Streich gespielt, und man darf beinahe sagen: „Wer Andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein!“ Wenigstens wollen wir doch nicht annehmen, dass hier absichtliche Fälschung vorliege, um das Publikum entsprechend zu bearbeiten. In diesem, offenbar telegraphischen, knapp gehaltenen Referat wird nämlich davon gesprochen, dass sich eine lange Debatte über die kostspielige Herausgabe der „Bayr. Bl.“ entsponnen habe, welche 11524 Mk. kosten und voraussichtlich ein Defizit von ca. 4000 Mk. ergeben werden. Nun sind aber mit diesen, für die

Depesche in der Eile offenbar abgekürzten „Bayr. Bl.“ die „Bayreuther Festblätter“, ein vor 2 Jahren zum Festspiele herausgegebenes Prachtunternehmen in besonders kunstvoller Ausstattung, gemeint, welche allerdings ein solches Defizit zu verzeichnen haben. Kaum vernimmt nun die „N. Fr. Presse“ das Wort: „Bayr. Bl.“, so stürzt sie sich auch schon wie eine Hyäne auf dieses unschuldige Opferlamm los. Die wirklichen, von Hans v. Wolzogen redigierten „Bayr. Bl.“, das Organ der Partei, sind ihr längst verhasst und natürlich ein rechter Dorn im Auge, — *ergo* wird in Parenthese hinzu gesetzt und dem Publikum mit autoritativer Würde mitgeteilt: „in der That ein sehr überflüssiges Unternehmen“. Am nächsten Tage drucken sämtliche sogenannt „besseren“ deutschen Blätter diese Notiz der „N. Fr. Presse“ nach, und so erfährt denn die unkundige Welt im Nu, dass die „Bayr. Bl.“ nicht nur im Allgemeinen nichtsnutzig sind, sondern im Besonderen auch noch ein Defizit von 4000 Mk. abwerfen. Sie ist doch heillos, nicht wahr, diese Wagner-*propaganda fidei*?

So die herrliche Taktik jener gegnerischen Presse, die man nur in solchen unscheinbaren Notizen, in allen ihren dunklen Winkelzügen einmal sorgfältig kennen lernen mag, verfolgen und studieren muss, um — ganz ausserordentlich von ihr zu profitieren.

Später geht es in dem grossen Wiener Blatte ein wenig gelinder und freundlicher her, wenn ich auch nicht mich bis zu der immensen Freude bekehren kann, welche einige Bayreuthianer über den anlässlich der grösseren Festberichte zu verzeichnenden, auffallenden und zu bejubelnden Umschwung in den Gesinnungen jenes Blattes äussern zu müssen glaubten. Ich werde im weiteren Verlaufe dieser Erörterungen den Beweis nicht schuldig bleiben, dass auch in diesen Enunziationen des Verdächtigen und Zweifelhaften noch immer genug,

ja reichlich genug enthalten war, will aber hier nur noch in aller Kürze zwei kleinere Nachrichten unter'm 27. Juli streifen. Sie sind beide vom „Spezial-Korrespondenten" der „N. Fr. Presse" verabfasst und zeichnen sich namentlich durch Wiener Lokalpatriotismus ganz erklecklich aus. Alles war (bei der zweiten Aufführung des „Parsifal") gut und vortrefflich: natürlich! weil Frau Materna dabei war, „welche alle früheren Leistungen übertrifft". „Mit den Wiener Gästen ist gestern auch die eigentliche Feststimmung in unsere (!) Wagner-Stadt erst eingezogen". War ja wohl auch gar nicht anders zu erwarten. Im Übrigen wird noch von der ersten „Parsifal"-Aufführung berichtet, dass der Beifall nach dem ersten und zweiten Akte gänzlich gefehlt habe und also der „Erfolg des Stückes" ein recht zweifelhafter gewesen sei. Wer mit Bayreuther Traditionen vertraut ist, weiss nur zu gut, was er von solchen Notizen zu halten hat. Das Traurige daran ist nur — abgesehen davon, dass es überhaupt ein *Nonsens* und Reporterunfug ist, den Erfolg eines Werkes nach dem stärkeren oder schwächeren Herausrufe der Darsteller zu taxieren, — dass das grössere Publikum diese Traditionen leider noch nicht kennt, und dass das jene windigen Reporterseelen — nur allzu gut wissen. Im Übrigen will ich nicht verschweigen, dass in dem selben Blatt auch der Satz zu lesen stand: „Wenn der Besuch der Vorstellungen ein so guter bleibt wie bei den drei ersten, wird sich ein bedeutender Überschuss ergeben, der die Fortsetzung der Festspiele im nächsten Jahre sichert." Das ist doch alles, was man von unserer Österreicherin, auf die berüchtigte Notiz vom Mai hin, erwarten konnte, wenn es nicht zugleich auch — a' klein's bis'l charakterlos wär'! Folgen nun die schon erwähnten grossen Spezial- und Fest-Artikel über das „Bayreuther Festspiel", unter'm 31. Juli, 18. und 24. August. Der erste bringt als Einleitung

einen, zum Teil schon von diesem (in seinen Bayreuther Berichten) parierten, recht abgeschmackten und groben Ausfall gegen den Redakteur der „Allg. Musik-Zeitung", O. Lessmann, macht sich dann lustig über den Ausdruck „Weihetempel" für „Festspielhaus" und konstruiert ein witzig sein sollendes: „Weihetempelberg". Der gesch. Verfasser, der übrigens — wie er selber sagt — „eine objektive Mittelstellung in Wagnerdingen einnimmt" (!) — wirft die Frage auf: „was unsere Altmeister der Tonkunst wohl zu leisten im Stande gewesen wären, wenn ihnen solche hohe Gönner, solch' unbegrenzte finanzielle Mittel zu Gebote gestanden hätten." (Hört!!) Der Mann scheint zu träumen, oder absichtlich auf Täuschung der Menge auszugehen. Denn jedermann weiss doch, wie sehr Wagner gerade finanziell zu kämpfen hatte, und welche Schwierigkeiten eben in dieser Hinsicht das Bayreuther Unternehmen noch heute stets zu überwinden hat: man denke an die Zeit vor 1876 und das grosse Defizit unmittelbar nach diesem Jahre! etc. Er behauptet: die Gäste seien oben in der Restauration neben dem Theater „weder mit der Qualität noch mit der Quantität der Gerichte zufrieden" (ob er nicht vielleicht von der „Bürger-Reuth" hat läuten hören?), berichtet von sentimentalen Frauen, welche beim „Parsifal" in Thränen ausbrachen und dann „in der tiefen Dunkelheit manchmal fehl gegriffen und mit ihrem Taschentuch schnell die Augen des Nachbars zu trocknen versucht haben sollen", witzelt über die Angermann-Kneipe u. s. f. Dagegen ist er wenigstens vorurteilsfrei genug, zu erwähnen, dass ein Zuspätkommen „zum Glück" in Bayreuth strenge verpönt sei; er ist so gerecht, die rasche Entleerung des Hauses besonders zu loben und zu konstatieren, dass „ein gesellschaftliches Leben im Bayreuther Theater nicht existiert", denn „eifersüchtig (!!) habe der Dichterkomponist alle Aufmerksamkeit auf

sein Werk konzentrieren lassen" — nur ist im letzten Satze der Ausdruck „eifersüchtig" wieder so recht charakteristisch, und wenn irgendwo, so darf man wohl hier das Faustische:

„Du gleichst dem Geist, den du begreifst!"

in Anwendung bringen.

Der zweite Bericht beginnt mit hämischen Erläuterungen: wie die Wagnerianer über den Erfolg der Festspiele mit Schoppenhauereien „argumentieren". Es folgen dann längere Auseinandersetzungen über den Tod Liszts und die Begräbnisfrage, wobei man sich selbstgefällig zu einer autoritativen Reporter-Autorität aufzuspielen beliebt; Berichte über die Vorstellungen füllen das Übrige aus. Unzweifelhaft der interessanteste Artikel ist aber der dritte. Er giebt eine Art resumierenden Rückblickes auf die bereits wieder abgeschlossenen Festspiele, und ich hebe hier gerne hervor, dass er sehr anerkennenswerter Weise ausdrücklich versichert, dass „Wohnungsprellereien zu Bayreuth nur vorkämen, wenn man sich nicht an das Wohnungskomitée wende, sondern den Wohnungshyänen am Bahnhof in die Hände falle". „Die Verpflegung sei in Bayreuth billig und gut, aber eine feine Küche finde man nicht"; denn „das Wort: pikant fehlt im Bayreuther Kochbuch". (Der Verf. scheint Paprika auf gut Ungarisch verlangt zu haben.) Von besonders bemerkenswerten Sätzen seien aus allen drei Berichten folgende im vollen Wortlaute wiedergegeben.

> Man wird Verschiedenes anerkennen und bewundern müssen — „und doch wird man zu dem Schlusse kommen: Wagner war ein Musiktyrann (!) und seine Musik wird niemals volkstümlich werden. (Da haben wir's! Welches Unglück!! — Vgl. übrigens Wagner ‚Ges. Schr.'; Bd. VII, S. 174.) Ein unbefangener (!), parteiloser (!!) Zuhörer wird einzelne

auf den Effekt (!!!) für Auge und Ohr wohlberechnete Szenen meisterhaft arrangiert (sic!) finden und doch zugleich aufrichtig bekennen, dass Parsifal und Tristan textliche und musikalische Längen enthalten, die dem gewöhnlichen Menschen (sic!) in ihrer end- und zwecklosen Redseligkeit (!!) unerträglich erscheinen müssten (!), wenn es nicht in Bayreuth wie anderwärts Mode wäre, bei den neuen Wagner-Opern (!!) sich lieber selbst ein bischen zu belügen, als etwa aufrichtig gähnend die oft auftauchende Langeweile zuzugestehen" ... „An Parsifal-Tagen ist das Publikum auch stets gewählter, als an Tristan-Tagen. Heute z. B., sagte mir ein biederer Bayreuther, sei nur eine ‚Feuerwehr-Vorstellung'. Für Parsifal ist die Nachfrage bedeutend stärker ... im Tristan sieht es dagegen doch besser aus, wenn einige hundert Plätze mit Feuerwehrleuten ausser Dienst (Hört! in dem kleinen Bayreuth: einige hundert Feuerwehrmänner und noch dazu ‚a. D.'!!) besetzt sind, statt leer zu bleiben; man kann es dem Einzelnen nicht am Gesichte ablesen, ob er sein Billet bezahlt oder verdient hat, und je voller das Haus, desto besser der Gesamteindruck für die Uneingeweihten. (!! Es ist doch in der That zum Tollwerden, dass unseren Berichterstatter von der ‚N. Fr. Presse' ein Zufall gerade mit dem ‚biederen Bayreuther' zusammenführen und zum ‚Eingeweihten' machen musste!) Auch die Mitglieder der beiden Gemeinde-Gremien werden für ihren praktischen Lokal-Patriotismus mit freien Eintrittskarten beehrt; mit kleinen Aufmerksamkeiten erwirbt man sich bekanntlich Freunde! ... Aber Reklame muss überall sein, besonders in der Festspielstadt Bayreuth." (Hatte ich wohl oben Recht, als ich sagte, dass auch diese Berichte des Widerlichen und Zweifelswürdigen gerade genug enthalten?)

Der Schlussartikel bringt noch folgenden, immerhin begrüssenswerten und interessanten Passus:

„Wer sie kommen und gehen sah, diese Völkerzüge aus allen Gegenden der zivilisierten Welt, musste sich sagen, dass sich gegenwärtig ein Stück Kulturgeschichte in Bayreuth abspielt, wie es selbst die zuversichtlichsten Vertreter des Unternehmens (!) nicht zu hoffen wagten. Seit dem 10 jährigen Bestand des Theaters war niemals ein solch' mächtiger Zuzug von Fremden, waren niemals die Fürstenhäuser so zahlreich vertreten" ... „Wir verkennen nicht, dass die Tonschöpfungen Wagners in dem ganz nach den Intentionen des Meisters erbauten Theater und mit dem nach dessen Angaben eingerichteten dekorativen Apparat wieder einen durchschlagenden Erfolg (!) erzielt haben; ob aber diese Kunstwerke je volkstümlich werden können, dürfen wir wohl auch nach dem heurigen Erfolge stark bezweifeln." (NB: „Durchschlagender Erfolg" ist gut!)

Dies also die Ansicht der „N. Fr. Presse", bezw. ihres geehrten Herrn Reporters, — denn ob Beide mit einander übereinstimmen ist ja noch immer sehr die Frage.

Wir schliessen damit unsere Betrachtungen über dieses Journal, um sie nunmehr dem schon erwähnten norddeutschen „Berliner Tagblatt" zuzuwenden. Gleichen sich beide Zeitungen auch in manchen Punkten gegenseitig auf's Haar, so zeichnet sich doch die erstere, das Wiener Blatt, von der letzteren, der Berliner, noch immer dadurch aus, dass es wenigstens Spezial-Korrespondenzen bringt und dem Bayreuther Ereignis ausführlichere Berichte (u. zw. diese nicht nur unter dem Striche) widmet. Dies hat sich nun unser „Berl. Tagblatt" gleich ganz gespart. Es giebt sich nämlich nicht einmal die Mühe, seinen Lesern ein grösseres

Referat über Bayreuths Jubiläum zu bringen, es beschränkt sich auf kurze Notizen, telegraphische Depeschen, kleine, unscheinbare Sensationskunden etc. Man hat zwar — von politischen Nachrichten und Börsenberichten gar nicht zu reden — die Spalten voll vom Heidelberger Fest, von Pariser Modenbriefen, Leitartikeln über den Kongress deutscher Radfahrer und den Skat-Kongress, natürlich lauter hochwichtigen Dingen! Ja, in einer Nummer findet sich sogar die Freudennotiz: „Endlich einmal eine Volks-Ausgabe von Heine's Werken!" u. s. w. — der „abgestandene Artikel": „Bayreuth" aber sieht sich in das kleinste, unscheinbarste Winkelchen des Blattes verwiesen. Nichts ist ärger als dieses „in's Gebiet des Alltäglichen, Unscheinbaren Verweisen" eines ohne Zweifel hochragenden künstlerischen und nationalen Ereignisses, dieses Nichtbeachten, als Modesache Vorübergehen-lassen, darüber sensationell Depeschieren, aber dann ruhig und schweigend seinen Weg-laufen-lassen des Bayreuther Festspieles, wie es heuer bei gar vielen Zeitungen, und nicht zuletzt eben bei unserem „Berl. Tagbl.", so beliebt war. Wie gehässig dabei dieses Blatt im Stillen dennoch dachte, das geht aus einer Notiz vom 10. August No. 303 zur Evidenz hervor, die wir der Deutlichkeit halber hier wieder wörtlich anführen wollen. Sie lautet:

> „Bei der vierten Vorstellung von Tristan und Isolde war das Haus nur zur Hälfte besetzt, die Fürstenloge leer. Nach den Reklamen der Wagnerianer musste man annehmen, dass bei jeder Vorstellung Hunderte zurück gewiesen wurden. Es gehören freilich auch starke Nerven dazu, diese Oper (!!) unverkürzt anzuhören."

Ganz abgesehen davon, dass der Vordersatz: „das Haus sei nur zur Hälfte besetzt gewesen", unzweifel-

haft stark übertrieben ist, sind die „Reklamen" der Wagnerianer eine grobe Lüge. Die „Allg. Musik.-Ztg." hat in der No. 34 aus statistischen Zahlen bereits haarscharf nachgewiesen, dass die Nachrichten aus Bayreuth durchaus ihre reelle Basis hatten, und ich kann aus persönlicher Anschauung und Erfahrung nur versichern, dass die ersten Vorstellungen bis zum 2. August (inkl.) alle beinahe bis auf den letzten Platz besetzt waren; nur eine Vorstellung machte davon eine Ausnahme, insofern sie in den oberen Sitzreihen stärkere Lücken aufwies. Endlich spricht der faktische Überschuss von 15000 Mk. (NB. über den alten, wieder eingebrachten Stammfond von 180000 Mk.) doch mehr als alles Andere für den Ertrag der Aufführungen auch nach materieller Seite hin. Nun zeigt aber vollends der perfide, hetzerische Nachsatz unserer Notiz von den „starken Nerven" die Tendenz dieses Journalistenkoups in ihrer ganzen Erbärmlichkeit viel zu klar und deutlich, als dass darüber noch ein Wort weiter zu verlieren wäre. —

Ich bin zu Ende mit meiner Übersicht über politisch-einflussreiche Blätter, so weit ich darüber etwas Näheres habe in Erfahrung bringen können. Berliner Blätter mögen wohl im Einzelnen noch Manches gebracht haben; doch entsinne ich mich nicht, dass ich ausser Hans Herrrigs Aufsätzen im „Deutschen Tagblatt" von einer grösseren und bedeutenderen Besprechung oder Veröffentlichung in einem derselben gehört hätte. Ausserdem veröffentlichten noch die „Riga'sche Zeitung", die „Fr. Schlesische Presse", die „Neue Zeit" (Olmütz), die „Tagespost" (Linz), das „Posener Tagblatt" (R. Musiol), die „Westphälische Reform", ganz neuerdings auch noch einmal die bereits von mir erwähnte „Süddeutsche Presse" (210—214: „Mit aller Festigkeit muss jeder Versuch, den ‚Parsifal' der einzig richtigen Pflege-

stätte zu entziehen, zurück gewiesen werden*) u. A. ausführliche Hinweise und Besprechungen; die „Kölnische Zeitung“, ebenso wie die „Frankfurter Zeitung“ waren mir leider nicht zugänglich, und das „Leipziger Tagblatt“, welches auch ausführliche Berichte von seinem Spezial-Berichterstatter gab, habe ich nur Anfangs, in den ersten zwei Nummern, nachlesen können: diese Berichte klangen begeistert; die späteren sollen sich etwas „gemässigter“ ausgesprochen haben.*)

Von der litterarischen Presse, Wochenschriften etc. haben die bekannteren: „Über Land und Meer“, „Gartenlaube“, „Daheim“ etc., ebenso die „Grenzboten“, „Nord und Süd“, „Deutsche Rundschau“, „Deutsche Revue“, die österreichische „Deutsche Wochenschrift“, bisher sich ausgeschwiegen — was Herr Ehrlich den Lesern von „Über Land und Meer“ aus dem „Musikleben der Gegenwart“ wohl erzählen wird, wenn nicht dieses, erscheint mir schlechterdings unerfindlich! Die No. 4 der „Nation“ (erschienen im Oktober!) brachte einen — vermutlich ein Bayreuther Nachspiel sein sollenden — Artikel über „Auswüchse musikalischer Begeisterung“, in welchem über Wagners Philosophie und namentlich über den „Parsifal“ die unglaublichsten Thesen aufgestellt werden. Das Novemberheft der R. v. Gottschall'schen Monatsschrift „Unsere Zeit“ spricht in einem plaudernden Vierteljahrsbericht über

---

*) Die Artikel: „Das Werk von Bayreuth, Tristan und Parsifal“ von Dr. Rudolf Geyer in den R. v. Schönerer'schen „Unverfälschten Deutschen Worten“ No. 17 und „Unsere Abgewirtschafteten!“ von Moritz Wirth in den Pernerstorfer'schen „Deutschen Worten“, Heft 10, sind so eigenartiger, besonderer Natur, dass man sie lieber einmal im Zusammenhang an einem anderen, passenderen Orte besprechen und — mitnehmen sollte. Auch Cyrill Kistlers „Wagnersekten“ in den „Aufsätzen über Musikalische Tagesfragen“ No. 8, gehören eigentlich schon mit in diese Rubrik.

das Musikleben von dem in Leipzig zu erbauenden Musik-Zirkus, von der Oper „Ramiro“, der Reinecke'schen Oper „Auf hohen Befehl“ und der v. Perfall'schen „Junker Heinz“, und nachdem sie diese „musikalischen Ereignisse“ durchgegangen, sagt sie am Schlusse: „Im Übrigen ist von dramatisch-musikalischen Thaten nichts besonders Bemerkenswertes zu berichten.“ (Sic!) In der „Konversativen Monatsschrift“ wiederum (Oktoberheft, S. 1028) sagt L. Meinardus bei seinen Berichten über die „Musikfeste“ des vergangenen Sommers: „Auch die Festspiele zu Bayreuth . . . müssen den Musikfesten des Sommers beigezählt werden, da im Winter das Bühnenfestspielhaus bei der Wagnerstadt Bayreuth geschlossen bleibt.“ (Wirklich ausserordentlich geistreich! Ich mache dem Verfasser mein Kompliment.) Es folgen nun die Ausfälle: Durch den Verlust Wagners, König Ludwigs II. und Liszts sind der Partei „die drei vornehmsten Häupter geraubt worden, um welche sie sich fest zusammen zu scharen gewohnt war“. „Frau Cosima Wagner“ hat der Pietät für ihren grossen, unsterblichen Vater (bekanntlich hat Frau Wagner in der tiefen Trauer um ihren Gatten schon 1883 sich ihres Haarschmuckes beraubt!) ihr Haupthaar zum Opfer gebracht, dadurch ihre Ähnlichkeit mit demselben ausserordentlich gefördert und zunächst (!) die Leitung der Bayreuther Festspiele so energisch in die Hand genommen, dass sie ihre Wohnung sogar von dem Hause Wahnfried nach dem Theatergebäude verlegt hat. Blinder, gläubiger Enthusiasmus, dieses Lebenselixir aller Neuerer und Ideologen, steht der gegenwärtigen Leiterin und ihren Parteigenossen als starker Kampf- und Bundesgenosse zur Seite (der Leser hört doch: wie hier der Hund an der Kette knurrt!) und verheisst ihren Bestrebungen einstweilen (!!) noch fortdauernde Erfolge. Ob aber der künstliche babylonische Thurm auf festen Fundamenten

ruhe und die erreichte schwindelnde (das Bergsteigen ist eben nicht jedem verträglich, Herr Meinardus!) Höhe seines gigantischen Aufbaues behaupten könne — das ist eine Frage, deren Beantwortung man der Zukunft überlassen muss.“ Recht so, ganz im Sinne aller Hoch-Konservativen: keine Zukunft selber durch die That herbei führen und zur Gegenwart machen; nein, träge auf den Schultern der Vergangenheit ruhen, in der Vergangenheit allein leben — nur, was die Vergangenheit sanktioniert hat, besitzt seinen Wert. Als ob diese nicht auch einmal Zukunft und Gegenwart gewesen wäre! Da lobe ich mir doch die „Gesellschaft“ von Dr. M. G. Conrad, eine realistische Monatsschrift, die — wenn sie auch hin und wieder einmal zu feurig für die Gegenwart in die Schranken tritt, doch von Anfang an (s. No. 1 des ersten Jahrg.) offen und ehrlich sich zu Wagner bekannt hat. Auch in der Nummer vom 15. August dieses Jahrganges bringt sie unter der Überschrift „Anmerkungen zur Zeitgeschichte“ höchst wertvolle, warm gehaltene Notizen über Bayreuth, welche mit dem Worte Wagners schliessen: „dass, wo der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hand sinken lässt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt, ja selbst der Philosoph nur deuten, nicht aber voraus künden kann — der Künstler allein mit klarem Auge Gestalten zu erschauen vermag, wie sie der Sehnsucht sich zeigen, die nach dem einzig Wahren verlangt — dem Schönen!“ Als Einleitung fanden wir dort zudem folgende, in ihrer Kühnheit und Wahrheitsliebe besonders wertvolle Sätze: „Alle Hochachtung vor der Malerei und den Malern unseres Jahrhunderts, aber die wahrhaft grossen, Welt stürzenden Offenbarungen des modernen Menschheits-Geistes darf man bei diesen Zauberern des schönen Scheins, der farbigen Täuschung nicht suchen. Alle Revolutionen des Pinsels und der

Palette, die Europa seit 50 Jahren erlebte, sind doch nur geniale Scherze im Vergleiche zu den Umwälzungen, die sich auf dem Gebiete der Poesie und Musik vollzogen haben. Eine Himmelsstürmerei wie das Gesamtkunstwerk des Dichter-Komponisten R. Wagner, steht ohne Beispiel da . . .“ Und damit der Leser nicht etwa denke, das sei alles in ironischem Sinne ausgesprochen, möge noch der Schlusssatz hier eine Stelle finden, welcher lautet: „Für den ‚Ring‘, ‚Tristan‘, ‚Parsifal‘ suchen wir vergebens nach gleichwertigen, mitzeitigen Schöpfungen auf anderen Kunstgebieten.“ — Auch über Franz Liszt bringt der Artikel einen sehr hübschen und sympathischen Passus, als eine Art von Nekrolog auf den Genius des Meisters, und er schliesst mit der Gegenüberstellung: „Wie Goethe und Schiller das kleine Weimar zu einem Ursitze geistigen Ruhmes für alle Zeiten gestalteten, so wird durch das geniale Heldentum des musikalischen Dioskurenpaares, Wagner und Liszt, die Frankenstadt Bayreuth in die erste Reihe welthistorischer Kultstätten ewiger Schönheit erhoben.“

Und soll ich hier auch noch die für so viele andere Blätter beschämende, für uns freilich nur um so erfreulichere Thatsache registrieren, dass eine theologische Wochenschrift, das „Deutsche Protestantenblatt“ No. 36/37, in einem ungemein warm geschriebenen Artikel über „Tristan“ und „Parsifal“ von Bayreuth Notiz genommen hat, dessen Verfasser — Dr. Ad. Portig, Pastor in Bremen — den W. Golther'schen Satz: „Glückselig ist der, dem die Tonwelt des Tristan nicht verschlossen bleibt“, voll unterschreibt und vom „Parsifal“ einen „besseren Menschen“ mitgenommen haben will? (Nach dieser theologischen Wochenschrift sind die Expektorationen eines anderen protestantischen Theologen zu widerlegen; cf. „Brieger Zeitung“ vom 9. Dezember: Bericht aus Gr.-Glogau über den Vortrag

des Konsistorialrates Prof. Dr. Meuss über „Die Bayreuther Festspiele im Lichte der evangelischen Kirche“.)

Endlich ist noch die „Gegenwart“, bei welcher es schon den Anschein haben wollte, als würde sie diesmal sich gänzlich in Schweigen hüllen, soeben, kurz vor Thorschluss, noch mit auf dem Plan erschienen, und ich bin daher in der angenehmen Lage, meinen Bericht auch mit einem durchaus erfreulichen Ausblick zum Abschlusse bringen zu können. Wir haben es wohl zunächst der Person des Verfassers selbst, eines offenkundigen Anhängers der Sache und tüchtigen Mitarbeiters am Kürschner'schen „Jahrbuche“, zu danken, dass dieser „Rückblick auf die Bayreuther Festspiele“ überhaupt noch erschienen ist, der ohne Zweifel die Scharte wahrnahm, welche sich ergeben hätte, wenn ein Blatt, wie die „Gegenwart“, dieses 10jährige Jubiläum der Festspiele total ignoriert haben würde: die Redaktion selbst hätte sich wahrscheinlich auch ohne diesen Artikel ganz wohl gefühlt — jeder Zoll ein „Zolling“! Und wir danken ihm diese Veröffentlichung in der That herzlich und aufrichtig, ist der genannte Aufsatz doch so treffend, so anregend geschrieben und fein empfunden, dass man ihn sich nicht besser wünschen könnte. War es aber auch bei einem Dr. Fritz Koegel — denn dieser ist der Verfasser — anders zu erwarten? Dass er hin und wieder einmal den kritischen, so sehr beliebten „objektiven“ Mittelweg einschlägt, dürfen wir ihm nicht verargen, wo er es doch sonst so ernst mit der Sache nimmt. Auch erscheint es bei ihm als einem Mitarbeiter am „Jahrbuche“ ja einigermassen erklärlich, wenn er für Moritz Wirths Marke-Theorie Partei ergreift. Des Weiteren muss ich, so sehr ich mich freue, dass er vom „Tristan“ erwähnt: er habe in Bayreuth „erst seine Heimat gefunden“, doch direkt bestreiten, dass „die Bühnenbilder im

Wesentlichen denen der Leipziger Aufführung entsprechen". Alle diese Dinge aber, wie nebenbei auch der Umstand, dass der Dirigent der „Tristan"-Aufführungen nach diesem Bericht Mokl heissen müsste (eine Namensänderung, die natürlich dem Setzer in die Schuhe zu schieben ist, aber auf einer sachkundigen Redaktion bemerkt werden musste) — dürfen uns nicht ernstlich stören, noch verstimmen, finden wir doch in unserem Aufsatze erhebende, herrliche Stellen, wie die folgenden:

„So gross ist die Macht dieser Persönlichkeit (Wagners), dass der dritte grosse Tote, der wenige Wochen erst in Bayreuth ruht, dass Franz Liszt im Lärm der fort gehenden Festspiele und des weiter schreitenden Lebens fast vergessen auf dem Friedhofe schläft. Ich fürchte, dass von den heurigen Festspielgästen viele das frische Grab auf dem Friedhofe nicht gesehen haben; das Grab im Parke von Wahnfried haben wohl Alle besucht" . . .

„Man weiss und sieht das nach jeder Aufführung klarer, dass ‚Parsifal' eine symbolische Weltdichtung von tiefstem ethischem Gehalte ist . . . Wir freuen uns, dass der ‚Parsifal', das einzige Werk Wagners, das ausschliesslich Bayreuth angehört, bis auf Weiteres, hoffentlich noch recht lange, den Bayreuther Festspielen verbleibt. Von einer Verpflanzung des ‚Parsifal' auf die andern Bühnen können wir uns keinen Vorteil, weder für die Popularisierung, noch für die künstlerisch-reine Aufführung des Werkes versprechen. Es würde ihm gehen, wie es dem ‚Nibelungenring' ergangen ist, der durch unzulängliche Aufführungen auf allen möglichen kleinen Bühnen wohl sehr bekannt, aber auch entstellt und als Ganzes zerstückelt worden ist" . . .

„In dem von Wagner gewollten Sinne sind die Bayreuther Vorstellungen doch Mustervorstellungen: sie stellen die Werke seiner letzten Periode dar in Aufführungen, deren stilvolle Treue verbürgt wird durch die in Bayreuth gepflegte und fort gepflanzte künstlerische Überlieferung, und deren möglichst künstlerische Vollendung erzielt wird durch den hohen Ernst und die peinliche Sorgfalt der Einstudierung und Leitung dieser Werke, der es einzig darum zu thun ist, das Kunstwerk durch die lebendigste Darstellung zum Gefühlsverständnisse der Hörer zu bringen."

Nicht wahr, das lässt sich hören? — Genug, wir freuen uns dieses schönen Abschlusses der Jubiläums-Kampagne und ziehen nunmehr unser Fazit: Wir erkennen danach, wie Alle, Freunde und Gegner (wenn auch diese mit geballter Faust und ingrimmig genug), darin überein kommen, dass Bayreuth in diesem Jahre ausserordentlich stark besucht war, und dass ein Überschuss von 15000 Mk., trotz den durch die Neueinstudierung des „Tristan" beträchtlich vermehrten Ausgaben, faktisch erzielt worden ist. Wir sehen: wie sie uns Alle den materiellen und ideellen „Erfolg" wohl oder übel anerkennen müssen; wie sie sich erstaunt zeigen darüber, dass es „gegangen" ist, und wie sie die Sicherung der Festspiele auch für die Zukunft mit mehr oder minder süss-sauren Mienen zu proklamieren sich gezwungen sehen. Da gehen wir denn im frohen Bewusstsein unserer Kraft und der erhebenden Gewissheit gegenüber allen künstlich gemachten „Illusionen" für jetzt ruhig wieder zur Tagesordnung über, jeder von uns an seine besonderen Arbeiten und jeweiligen Berufsgeschäfte, und geben einstweilen nur ganz im

Vorbeigehen bei allen Herren Gegnern der Sache unsere Visitenkarte höflichst ab mit einem bedeutsamen: **U. A. w. g.!** — was wir heute zur Abwechslung einmal ausdeuten wollen in die Worte:

„Um Anerkennung wird gebeten!"

---

2. Die idealen Aufgaben des „Allgemeinen Richard Wagner-Vereins"

(1887)

„Erlöse, rette mich
aus schuldbefleckten Händen!"

Zunächst bin ich dem gesch. Leser die Erklärung schuldig, dass ich mit meinem Eingangs-Motto nicht etwa den Allgemeinen Richard Wagner-Verein als jenes „aus schuldbefleckten Händen zu erlösende" Heiligtum gemeint habe, sondern dass mit jenem der Allgemeine Richard Wagner-Verein selbst apostrophiert und unter jenem Heiligtum vielmehr die Wagner'sche Kunst von mir verstanden worden ist — wir somit er mahnt bleiben sollen: „das Heiltum heil uns zu bergen", und sollten wir, es zu hüten, es zu wahren, auch Wunden jeder Wehr daran gewinnen müssen. Mehr denn je hat sich gerade heuer den Festspielbesuchern zu Bayreuth, und vor Allem den wahren und ernsten Freunden der Sache, die Überzeugung aufgedrängt: nicht nur, dass das Bayreuther Bühnenfestspiel als nationales Institut dauernd zu erhalten ist,*) sondern auch, dass Wagners Werke erst dort die ihrer würdige Stätte finden, erst

*) — ich erinnere hier nur an den Ausspruch des Prinzen Wilhelm, welcher meinte: es wäre eine Schmach für die ganze deutsche Nation, wenn die Festspiele nicht erhalten werden könnten — und hiefür sofort 1000 Mk. zeichnete!

dort zu echt künstlerischem, wahrhaft organischem Leben auferstehen. Namentlich von „Parsifal“, dem weihevollsten Werke des Meisters, muss dies in hervorragendem Sinne gelten. Aber auch von den anderen Werken Wagners kann man sagen: so wünschenswert es ist, dass sie dem deutschen Volke mehr und mehr zugänglich, da und dort an bedeutenderen Opernbühnen aufgeführt werden, und so anerkennenswert es ferner bleibt, wenn überhaupt die leistungsfähigeren Theater Bayreuth nacheifern — es gilt vor Allem doch, jene insgesamt erst einmal auf Bayreuther Boden zu verpflanzen und dort in musterhaften Aufführungen der Welt und namentlich der Nation zu zeigen, was Originalstil, was deutsche Kunst überhaupt ist. Dazu aber gehört periodische Wiederkehr der Bayreuther Festspiele, und zu dieser wieder gehört — Geld. „Der Allgemeine Richard Wagner-Verein hat den Zweck: die Bayreuther Bühnenfestspiele zu fördern und für alle Zeiten erhalten zu helfen, und zunächst periodische, mindestens in jedem dritten Jahre wiederkehrende Aufführungen der Werke Richard Wagners im Festspielhause zu Bayreuth anzustreben“ — so lautet der § 1 seiner erst in diesem Sommer revidierten Vereinssatzungen. Indem der Verein also für diese Idee wirkt, indem er nach § 21 dieser Statuten Geld, die materielle Basis für eine Realisierung des Ideales, herbei schafft, erweist sich sein Zweck trotz diesem höchst materiellen, pekuniären Untergrunde doch als ein durchaus idealer, denn es gilt ihm, „das Heiligtum“ der Wagner'schen Kunst aus den „schuldbefleckten Händen“ der Mode und des Opern-Schlendrians „zu erlösen und zu retten“ zum „Heiltum“ des Stiles! Aber freilich, er erreicht dieses Ziel nur, wenn möglichst Viele dem Vereine beitreten, wenn man ihn unterstützt in seinen Bestrebungen, nicht aber, wenn man immer schon zu-

vor den Leuten von einem Eintritt in seinen Kreis abrät, weil — ja weil er noch nichts geleistet habe. Eine eigentümliche Logik! Nicht alles kann stets gleich auf einmal erreicht werden und auch schon vorhanden sein; man bedenke doch nur, dass wir ja erst eine Vereinsthätigkeit von ca. 3 Jahren zu verzeichnen haben! Muss es denn immer gleich mit der Schnellpresse gehen?

„Die Wagner-Vereine haben Nennenswertes bisher nicht geschaffen", so haben wir in letzter Zeit von mehrfachen Seiten her hören müssen*), so sprach es erst jüngst klar und deutlich Dr. P. Marsops Broschüre „Unsere Illusionen" aus. — Prüfen wir einmal ernstlich, welche Berechtigung etwa eine solche Behauptung für sich in Anspruch nehmen kann. Vor Allem: Was verstehen wir unter jenem „Nennenswerten" in Hinsicht auf eine erspriessliche Thätigkeit des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins? Offenbar doch zunächst und in erster Linie eine nach Kräften bewerkstelligte Erfüllung der oben angeführten idealen Pflichten. Wir fragen nun: Hat der Verein heuer (laut Ausweis der Zentralleitung vom 5. Juli d. Jahres) nicht bereits 1600 Freikarten zu den Festspielen angekauft?**) Hat er nicht

*) Sehr eigentümlich ist auch der Vorwurf, den W. Broesel in einem Aufsatze „Zur Liszt- und Wagner-Frage" (vgl. Kastners „Wiener Musikal. Zeitung" 1886, No. 18) den Wagner-Vereinen macht: „sie entbehrten jedes idealen Ertrages", weil — sie die Korrektheit der Aufführungen Wagner'scher Werke nicht überwachten. Was soll denn der Wagner-Verein hierin thun? Wohl Dramaturgen und Rezensenten anstellen und besolden? Das fehlte gerade noch!

**) Es ist zu konstatieren, dass die hiefür eingezahlte Summe von 32000 Mk. äquivalent ist den Kosten, welche die Neubeschaffung der „Tristan"-Dekorationen und -Kostüme verursachte, so dass dadurch allein jener Überschuss von ca. 20000 Mk. über den alten, wieder eingebrachten Stammfonds von 180000 Mk. bei der Abrechnung der heurigen Festspiele erzielt wurde.

zuletzt 3000 Mk. an den von Fr. Schön in Worms ganz vortrefflich verwalteten Stipendienfonds abgeführt und auch neuerdings im Vereinsstatut wieder 15% der Jahreseinnahmen für diesen bestimmt? Hat er sich nicht in den letzten zwei Jahren um volle 1000 Mitglieder vermehrt? Gegenwärtiger Stand 5669! Widmet er sich nicht mit grösster Energie der Begründung einer „Richard Wagner-Festspiel-Stiftung", welcher er alljährlich 25% seiner Bruttoeinnahmen überlassen will, und welche die Aufgabe haben soll, „die Bühnenfestspiele in Bayreuth zu fördern wie dauernd im Geiste Wagners zu erhalten" (vgl. §§ 22 und 23 der Satzungen)? Und hat er endlich nicht von einigen Orten aus Extrazüge nach Bayreuth veranstaltet, welche die Kosten des Besuches um ein ganz Bedeutendes vermindert haben? Auf alle diese Fragen antwortet uns der laufd. Jahrgang der „Bayreuther Blätter" durchweg bejahend, und auch die im „Wagner-Jahrbuch" veröffentlichte Chronik „Ein Jahrzehnt des Vereinslebens" von Hans Paul v. Wolzogen giebt reichlich und in durchaus befriedigender Weise darüber Auskunft. Überall sehen wir also die ideale Tendenz des Vereins gewahrt: der Realität des Ideals die materielle Basis zu schaffen. „Je grösser der Kreis der Mitglieder dieses Vereines wird, desto bedeutender kann auch das Mass der Vergünstigungen werden, welche die Leitung des Vereins in jeder Weise anstrebt" — so heisst es darum auch sehr richtig in dem jüngsten, vergangenen Sommer auf dem Festspielhügel vielfach zur Verteilung gelangten und im „Wagner-Jahrbuche" wieder abgedruckten, „Aufrufe der Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins".

Indes, wir gehen weiter und erinnern uns, dass es im § 1 der Statuten gleich am Anfange geheissen hat:

es sei die Absicht des Vereines, „die Festspiele zu fördern“. In welchem tieferen Sinne dieses „Fördern“ hier gemeint sei, ersehen wir aus dem § 8, in welchem die Zweigvereine u. a. zu litterarischer Agitation und zu geistiger Verbreitung der Ideen des Meisters angehalten werden. Auch von dieser Seite der idealen Aufgabe haben wir aber nur Gutes zu berichten. Ich will gar nicht davon sprechen, wie belehrend und fördernd an sich schon der internationale Charakter des Vereines sein muss; ich will hier nur die litterarische Thätigkeit und Regsamkeit der Zentralleitung wie einzelner Ortsvertretungen nachdrücklichst konstatieren. Ein unschätzbares Verdienst des Vereines ist es, aus eigenen Mitteln die Herausgabe der „Bayreuther Blätter“ zu leisten, die ich — entgegen der „Neuen Freien Presse“ (welche in ihnen bekanntlich ein „in der That höchst unnützes Unternehmen“ sieht) für ein ebenso wertvolles, als wichtiges „Organ“ halten muss. Denn nicht nur das Kunstwerk von Bayreuth muss von der Welt isoliert bleiben, um mit der ganzen Eindringlichkeit und Kraft, die ihm zu Gebote stehen, zu dieser Welt reden zu können, auch die „Bayreuther Blätter“, indem ihnen der Allgemeine Richard Wagner-Verein diese Abgeschiedenheit wahrt, sichern dem Bayreuther Ideal, den durch Wagner in die Welt gesetzten Kulturideen, die ernste Lebensgrundlage. Die „Bayreuther Blätter“ sind notwendig und wesentlich für Bayreuth und eine echte Wagner'sche Kunst; durch den Allgemeinen Richard Wagner-Verein stehen und leben sie, hätten sie doch im vergangenen Sommer auf der Generalversammlung zu Bayreuth vielleicht fallen können — wenn eben der Allgemeine Richard Wagner-Verein nicht gewesen wäre! Wir haben also auch hier nur wieder eine treue Erfüllung seines idealen Berufes auf Seiten unseres Vereines zu verzeichnen. Von der Herausgabe der immer-

hin wertvollen „Bayreuther Festblätter“ zum Festspiele vor zwei Jahren durch den Verein, will ich hier lieber schweigen, da diese auf der letzten Generalversammlung — wohl nicht ganz mit Unrecht — als Luxus-Unternehmen mehrfache Angriffe erfahren hat. Dagegen betrat der Verein durch Herausgabe des „Bayreuther Taschenkalenders“ für 1885, 1886 u.s.w. von durchaus interessantem, belehrenden Inhalte, sowie durch Versendung von gediegenen Flugschriften etc. zu besonderen Gedächtnistagen, mit Glück und Erfolg auch die Bahn einer mehr populären litterarischen Agitation — ganz zu geschweigen der äusserst eifrigen und erspriesslichen Thätigkeit einiger weniger, besonders energischer Ortsvertretungen, wie derjenigen zu Karlsbad, Riga, Troppau, Wien, Graz u. a., welche keine passende Gelegenheit vorüber gehen lassen, in der betr. Lokalpresse durch Leitartikel, Abdrücke einzelner Anzeigen aus den „Bayreuther Blättern“ auf diese, auf Bayreuth, Wagner und die Wagner'sche Kunst ein weiteres Publikum anhaltend aufmerksam zu machen. Dass es bisher noch nicht überall so anzutreffen ist, liegt zum Teil an äusseren lokalen Verhältnissen, zum Teil an den betreffenden Persönlichkeiten, aber gewiss noch lange nicht am Verein oder der Zentralleitung selber, die ihr Möglichstes wahrlich thut und gethan hat, um zu wirken.

Ich bin übrigens hier nicht zum Lobredner der Zentralleitung aufgestellt und verkenne natürlich durchaus nicht, dass in der That hier und da Fehler gemacht wurden. Nur damit es nicht den Anschein habe, als hätte ich hier absolut nur schön zu färben oder am Ende gar — in Reklame zu machen, seien im Folgenden einige solcher Mängel besonders erwähnt. Es ist vorgekommen, dass Ortsvertretungen Leuten, welche sich um Stipendien bewarben, ausdrücklich davon abgeraten haben, in den Verein einzutreten, und zwar mit dem

Argument: wenn sie dem Vereine beiträten, würde man glauben, sie könnten auch die Reise u. a. zahlen. Nun wissen wir aber doch, dass man vor zwei Jahren auf der Generalversammlung entschieden betont hat, dass nur oder wenigstens thunlichst Mitglieder bei der Bewerbung um Stipendien etc. berücksichtigt werden sollten. Wie sollen wir uns nun das zusammen reimen? Ferner ist es ohne Zweifel eine grosse Ungerechtigkeit, wenn — laut den Ausschreibungen Münchener Blätter — auch für Nichtmitglieder Reise (hin und zurück mit vierzehntägiger Gültigkeit) und Billete für „Parsifal" und „Tristan" gelegentlich des Münchener Extrazuges zusammen nur 35 Mk. kosteten, während langjährige Mitglieder, die solche Gelegenheit nicht ausnützen konnten, nicht nur die Reise ungleich teurer, sondern auch für die beiden Vorstellungen allein schon 40 Mk. bezahlen mussten. Auch an anderem Orte sollen in dieser Hinsicht Ungehörigkeiten vorgekommen sein. Selbst, die Generalversammlung des Vereines gleich am Tage nach der ersten Vorstellung abzuhalten, muss ich persönlich für durchaus verfehlt erachten. Endlich sei nicht verschwiegen, dass der Vertrieb des „Bayreuther Taschenkalenders" ein ungenügender war, wie denn überhaupt in administrativer und geschäftlicher Hinsicht an kompetenter Stelle manches viel frischer und flotter noch vor sich gehen dürfte.

Dass durch die Konzertvorträge und musikalischen Soiréen mit dilettantenhaften Produktionen aus Wagner'schen Werken (in einzelnen Zweigvereinen) auch nichts gedient ist, und dass man bei diesen allein nicht stehen bleiben dürfe, habe ich schon wiederholt ausdrücklich zu bemerken Gelegenheit gefunden; es freut mich nur, mittlerweile in C. M. v. Webers Briefen an seine Gattin (S. 147) den interessanten Satz gefunden zu

haben: „Der ist mein Feind, der etwas von meinen Opern im Konzert geben will.“ Etwas Anderes ist es dagegen mit der geistigen Verbreitung der Wagner'schen Werke, ihres Inhaltes und ästhetischen Wertes, mit der geistigen Fortpflanzung der Ideen des Bayreuther Meisters. Ich muss gestehen, dass man es immerhin bedauern kann, dass davon nicht mehr in den Satzungen des Vereines steht. Denn, wenn ich wohl auch das „die Bayreuther Bühnenfestspiele zu fördern“ des § 1 im Hinblick auf § 8 in diesem Sinne gedeutet habe, und wenn der Verein — wie wir oben gehört haben — auch nach dieser Richtung hin voll und ganz seinen idealen Pflichten nachzukommen strebt: für den Verein als solchen, als dessen Zweck und Tendenz, steht doch im § 1 ausser der periodischen Wiederkehr der Festspiele nichts Derartiges verzeichnet. Man darf also sagen: er thut faktisch mehr, als ihm seine Statuten vorschreiben!

Glaube ich somit im Obigen Dr. Marsops Behauptung zur Genüge widerlegt zu haben, so kann ich ihm auf der anderen Seite bezüglich eines Passus seiner Broschüre durchaus nur beistimmen. Es ist in letzter Zeit mehr als einmal das Gerücht aufgetaucht, dass sich der Verein, der doch nun einmal eine starke äussere Stütze und zur Bekräftigung seiner Bestrebungen einer offiziellen nationalen Anerkennung bedürfe, über kurz oder lang einmal an den Reichstag um Akkreditierung und Subventionierung der Bayreuther Festspiele wenden würde. Ich weiss nur zu gut, dass man in massgebenden Kreisen nicht im Geringsten, auch nur mit einem Gedanken, daran denkt, möchte aber hier doch wenigstens alle jene frommen Schwärmer über ihren Irrtum aufklären, welche offenbar wieder einmal „glaubten, was sie wünschten“. Sie haben nämlich gewiss gar nicht dabei erwogen, dass sie sich mit diesem

Projekte in absolutem Widerspruch mit ihrem Meister selber befänden. Oder, wäre es etwa nicht die von Jenem überall und stets so energisch bekämpfte Verquickung der Kunst mit der Politik, die von ihm durchaus verpönte Bevormundung der ersteren durch die letztere, was wir, selbst im günstigsten Falle, von solchem Vorgehen zu gewärtigen hätten?*) Marsop behält also mit seiner Auffassung über diesen Punkt (s. S. 37 f. seiner Broschüre) sicherlich vollkommen Recht, ja er trifft vollends den Nagel auf den Kopf, wenn er (ebenda) sich dahin ausspricht: „dass auch im vorliegenden Falle, in Sachen des und der Wagner-Theater, uns der ‚parlamentarisch formulierte Wille der Nation', nur auf einem anderen Wege, ganz dasselbe zu verstehen geben dürfte, was uns die Gesellschaft, die Presse und die anderen oben genannten Faktoren bereits auf ihre Weise zu verstehen gegeben haben" . . .

So steht der Verein denn fest auf eigenen Füssen, auf sich selbst begründet und in sich gefestigt, da — stark, ohne Protektion; aber er verhehlt sich auch nicht, dass er vor Allem und in erster Linie nur die ideale Pflicht, die bedeutsame Aufgabe hat, Bayreuth zu erhalten, die Festspiele nach seinem Teil und seinen Kräften mit dem im vergangenen Sommer zu Bayreuth begründeten „Neuen Patronat" zu garantieren. Es ist eine durchaus ideale Tendenz, die auch diesen Idealismus in allen ihren Äusserungen deutlich zur Schau tragen wird. Mehr in's Reale gehende Bestrebungen, wie die des „Wagner-Jahrbuches", der neu entstandenen „Pionier-Korrespondenz" u. a. — welche

*) Ich weiss recht gut, dass Wagner selbst (Bd. X seiner Ges. Schr., S. 21 und 38) einmal für solches Petitionieren an den Reichstag plaidiert hat; aber nimmt der Meister seine Ansicht ebenda S. 145 f. nicht auch ausdrücklich wieder zurück?

die Wagner'sche Kultur auf den verschiedensten Gebieten des praktischen Lebens in Gesundung überzuleiten trachten und die Sonne des Wagner'schen Ideals im Prisma des Realen zu vielfarbigem Lichte brechen wollen — mögen unbehelligt, ja sogar willkommen geheissen, nebenher laufen. Wir nur müssen an jener rein idealen Aufgabe des Wagner-Vereines und der „Bayreuther Blätter" durchaus festhalten; der Allgemeine Richard Wagner-Verein wie sein Organ, eben diese „Bayr. Blätter", sind — wir wiederholen es nochmals — auf den Satz gegründet und haben die erste Pflicht: das hohe Ideal, den Gral, das Heiligtum — oder wie man's nennen mag, lauter und rein zu wahren; es dem wechselnden Alltagsleben, dem Geschmacke der Mode, den trügenden, täuschenden Tagesgespenstern zu entziehen; es, wie die Walküre, auf einen Berg zu bannen und mit dem lodernden Feuer des Idealismus vor keckem Übermute wie gegen fremde, unebenbürtige Eindringlinge zu schützen; so aber dann auch, indem es dem Heiligtum die ungetrübte, reine und lautere Leuchtkraft bewahrt, realiter im Innern des empfänglichen Besuchers eine reiche Gemütswelt zu entzünden, einen neuen Geist zu wecken, eine starke, ideale Kultur aufgehen zu lassen, die gewiss je mehr Früchte auch für das reale Leben tragen wird, je mehr Menschenkinder dieser „Wiedergeburt" zu Bayreuth überhaupt teilhaftig werden können. Man vergegenwärtige sich doch nur einmal, wie lächerlich und erbärmlich unser hoch gelobtes Zeitalter in 100 Jahren einmal dastehen würde, wenn es die Errungenschaften Wagners, und vor Allem seine Festspiele, wirklich wieder aufgeben und einschlafen lassen könnte! Alles, alle ästhetischen Prophezeiungen des ganzen vorigen Jahrhunderts, die gesamte deutsche Kunstentwicklung weisen gerade auf diese Bayreuther Nationalbühne hin: hier steht sie endlich einmal *re gesta*,

faktisch errichtet, „aufgebaut so hoch da droben" in der Welt — und man lässt sie nun einfach fallen. Doch nein! Ich habe ja nur einen Augenblick geträumt; wir haben ja nur hypothetisch „angenommen". Gottlob, noch steht sie, noch ist alles in guter Ordnung, „noch haben wir eine Kunst", und der Allgemeine Richard Wagner-Verein lebt und sorgt, dass es also bleibe. Lesen wir in Wagners Ges. Schr. Bd. X, S. 15—51, 139 ff., nehmen wir die „Bayr. Blätter" des vorigen Jahrganges Stück I zur Hand, schlagen wir die Geschichte der Bayreuther Festspiele von Karl Heckel und die Rede des Meisters von Franz Muncker im „Wagner-Jahrbuche" 1886 auf — überall werden wir gewahren und die feste Überzeugung gewinnen: Der „Allgemeine Richard Wagner-Verein" und die „Bayr. Blätter", sie haben das Testament Wagners angetreten und sie vertreten sein Erbe im edelsten Sinne des Wortes. Darum auch:

„Ich denke, keiner von Euch es bereut,
Ruft er mit mir: — es lebe Bayreuth!"

Richard Wagner
bei der Hebefeier des Bühnenfestspielhauses zu Bayreuth.

---

3. Ein „offenes" Schreiben

(1888)

Wertester Herr Lessmann!

Sie haben in der letzten No. 33/34 Ihrer gesch. Zeitschrift unter der Rubrik „Theater und Oper" von einem Artikel Ludwig Hartmanns ausführlicher Notiz genommen, der sich in Betrachtungen über „Zauberflöte" und „Parsifal" ergeht. So geistvoll und belehrend

diese Ausführungen des ausgezeichneten Musikschriftstellers auch sind, in einem Punkte bedürfen sie doch einer entschiedenen Berichtigung. Ich lese da: „Ist der Ultra-Bayreuthismus anderer Ansicht — gegen Wagner verstösst es nicht, glühender Mozartbewunderer zu sein“ — und traue meinen Augen kaum. An wen von den echten Anhängern und wahren Adepten Wagners mag da Herr Hartmann nur gedacht haben?! Schon einmal, als Dr. Th. Goering in seinem Buche „Der Messias von Bayreuth“ auf seine Mozartverehrung sich 'was zu Gute that und die Sachlage in der Weise darzustellen suchte, als ob eine solche bei den „Wagnerianern“ neben der Schwärmerei für ihren Meister nicht recht bestehen könne, habe ich es lebhaft als eine Schmach empfunden, dass dergleichen überhaupt öffentlich ausgesprochen werden und ungerügt hingehen konnte. Ich hielt indessen eine ernstliche Widerlegung für unnötig, zumal die Anklage von einer, zum Wenigsten in dieser Frage nicht ganz kompetenten Seite ausgegangen war. Wenn aber jetzt ein erprobter, warmer Anhänger Wagners von der litterarischen Bedeutung Ludwig Hartmanns, mit der Spitze gegen Bayreuth gerichtet, den dreisten Satz in die Welt hinaus schickt: „Es wird hohe Zeit, dass wir Wagnerianer der alten Observanz es öffentlich aussprechen: dass Wagners Lehre von glühender Verehrung für Joh. Seb. Bach, Gluck, Mozart und Beethoven durchdrungen war, dass er stets mündlich und schriftlich die strenge Kontinuität der Kunstentwicklung anerkannt und sich lediglich als ein Glied in der Kette der Entwicklungen betrachtet hat“ — so geht mir das doch ein wenig über den Spass. Denn was lehren wohl die v. Wolzogen, v. Hausegger, v. Stein, Glasenapp, Porges, Stade im Grunde Anderes, als solche Haupt- und Grundlehre? Und — wenn es gestattet ist, unter diesen ehrwürdigen Kämpen für die Sache

Wagners auch einen Wagnerianer „junger“ Observanz anzuführen — was Anderes predigt denn der Unterzeichnete allerwege? Wenn aber Hartmann weiterhin noch fortfährt: „Wagner ist nur durch den Tod verhindert worden, ausser seinen Werken auch Gluck, Weber, Mozart u. s. w. in Bayreuth ‚stylgerecht‘ aufzuführen. Nach Einlösung seiner Verpflichtungen gegen die Patronat-Vereine sollte diese erweiterte Thätigkeit Bayreuths beginnen . . . Die Zauberflöte neben Parsifal unter Wagner in Bayreuth! Man darf dem Gedanken nicht nachhangen; es ist überaus traurig, dass er unerfüllt blieb. Auf dem Rückwärtswege vom Parsifal zur Zauberflöte ist sein Geist von uns geschieden, und wir vermissen ihn schwerer als jene, die bei Parsifalfestspielen vergessen — was Wagner noch auf Erden gewollt hat!“ . . . so muss ich schon fragen: Wer sind wohl „jene“, die da „vergessen“? Wer sagt ihm denn, dass Bayreuth diese Pflichten je aus den Augen verloren hat? Wer hat ihm eingeflüstert, dass Bayreuth nicht auf jenem Rückwege vom Parsifal zur Zauberflöte begriffen sei, wenn es jetzt die früheren Schöpfungen des Meisters in stylgemäss-würdiger Aufführung nach und nach alle über die Bayreuther Bretter (welche bekanntlich die „Intendanz-geleiteten“ Hof- und Opernbühnen nicht bedeuten) zu führen sucht, um so allmählich auch noch bei den „Muster“-Vorstellungen klassischer Opern anzulangen? Ich wenigstens glaube ihm aus bestimmtester und sicherster Quelle versichern zu können, dass man sich in Bayreuth an berufener Stelle, genau genommen, mit gar keinem anderen Gedanken mehr als diesem einzigen trägt! Hat Herr Ludwig Hartmann mit seinen Ausstellungen nur andeuten wollen, dass Mozart im Wagnerianischen Lager zwar im Sinne des Meisters verehrt und bewundert, aber den Gegnern Wagners gegenüber noch nicht genugsam betont, geschweige

denn gehörig gepflegt wird, dann reiche ich ihm freudig die Hand, denn auch ich — ein „Bayreuthianer“ *sans phrase* — lebe dieser Ansicht. Wollte er aber damit nur sagen, dass man den Spuren des Meisters nicht pietätvoll genug nachfolge, dass man für eine Mozart-Begeisterung neben dem Festspiel-Kulte kein Organ mehr zu finden und keinen Platz mehr zu haben scheine, — dann, so leid es mir thut, einer so ausgezeichneten Feder widersprechen zu sollen — dann muss ich ein entschiedenes Veto dagegen einlegen. Und dass er es in diesem letzteren Sinne leider nur gemeint haben kann, dass er sich neuerdings mit ziemlicher Akzentuation gegen Bayreuth und die „führerlose Bayreuther Gemeinde“ wendet, das zeigen auch seine unmittelbar vor Eröffnung der diesjährigen Festspiele in der „Sächs. Landeszeitung“ publizierten Expektorationen über das Bühnenfestspielhaus: von welchen hier ebenfalls zu sprechen, auch wenn sie mit dem von Ihnen zum Abdrucke gebrachten Artikel nicht in unmittelbarem Zusammenhange stehen, Sie mir gütigst noch gestatten mögen. Die Semper'schen Entwürfe „für ein nach München bestimmtes Festspielhaus“ in der Münchener Kunstausstellung geben ihm da nämlich Anlass zu schmerzlichen Vergleichen, wie so ganz anders es geworden wäre mit dem prächtigen Bau in München, wo die Wagnerkunst, „unter dem Meister und unter wirklich Berufenen entwickelt, dauernd einen mächtigen allgemeinen Kunstfortschritt begründet hätte, fern jener exklusiven Einseitigkeit Bayreuths, in glücklichem Ebenmasse, genau wie es Wagner mit Bayreuth gewollt, ausser Wagnerwerken auch die anderen Blüten der klassischen und romantischen Epochen musterhaft verkörpernd“. „Nur dass das Wagnertheater just in Bayreuth steht und verweht, anstatt in München zu thronen, das *in artibus* doch unbedingt die Hauptstadt des Reiches deutscher Nation ist, das drängt sich

dem Beschauer vor Sempers Modell auf": mit diesem edlen Stossseufzer schliesst Herr Ludwig Hartmann — ein zweiter „*laudator temporis acti*" — seine fromme Epistel. Ich kann ihm da vor Allem den Vorwurf nicht ersparen, dass er, wenn er schon beim Kapitel „Mozart" den „Nachbetern" Wagners gegenüber die „Schriften" des Meisters als Trumpf ausgespielt hatte, diesmal selber eben die nämlichen, eigenhändigen Aufzeichnungen Wagners zu wenig zu Rate gezogen hat. Oder spricht der Meister in den Schriften seiner späteren Periode nicht immer und immer wieder von der so notwendigen Isolierung seines Kunstwerkes, von der weltabgeschiedenen Entfernung und Versetzung des Festspieles aus dem tumultuarischen Welt- und Grossstadt-Getriebe sogen. „Kunstmetropolen" (in denen über lauter Kunstsammlungen die Sammlung verloren geht) in einen deutschen „Winkel" hinein, in den stillen, leidenschaftslosen Frieden eines abgelegenen, weniger bekannten deutschen Städtchens von gesunden und unverdorbenen Sitten. Es ist wahr: das Semper'sche Projekt für München steht fest und ist als einmal beabsichtigt nicht im Geringsten wegzuleugnen; Wagner hat, getragen von der Gunst des königlichen Freundes, geblendet vielleicht von dessen hochherzigem Kunstsinne, die geniale und kühne Semper'sche Idee eines die jetzige Prinzregenten-Anlage abschliessenden, architektonischen Monumentalbaues für seine nationalen Feier- und Festspiele mit Enthusiasmus aufgegriffen; und auch darüber besteht wohl keinerlei Zweifel, dass die Bayreuther „Backstein-Bude" leider weit hinter der Würde des idealen, ursprünglich geplanten Bühnenfestspielhauses zurück bleibt.*) Allein man lese erst einmal tiefer in

*) Ich hatte sogar schon einmal den ketzerisch-frivolen Wunsch, das Festspielhaus möchte einmal im Winter, ohne Verlust von Menschenleben, auf den Grund abbrennen; wir würden gewiss durch allgemeinste Beteiligung von Seiten der Nation auf Grund

Wagners „Ges. Schr. und Dichtungen", lese in Sonderheit fleissiger in gewissen Aufsätzen des IX. und X. Bandes derselben und prüfe zum Überflusse das Münchener Kunstleben wie den innerstern Charakter der monachischen „Bierokratie" auf seinen letzten Gehalt: so wird man gewiss, weit entfernt, in dem Namen Bayreuth und in seinem Bühnen-„Tempel" nur einen misslichen Kompromiss mit der unvermeidlich-leidigen Realität zu erblicken, in Bayreuth vielmehr eine besonders glückliche Fügung in dem Geschicke des Künstlers erkennen, welche ihm erst die rechte und wahre Vollendung seines ihm eingeborenen und längst mehr oder minder hell vorleuchtenden Ideales ermöglichte. Nur einem kurzsichtigen Blicke könnte auf die Dauer entgehen, dass das „Kunstwerk der Zukunft", sollte es in der Gegenwart Leben und Realität gewinnen, (wie weiland Iphigenie, um zur Priesterin der Gottheit zu werden, von Diana weg gehoben und an heiligen, geweihten Ort entführt wurde) zuerst isoliert und an einen stillumfriedeten Ort gestellt werden musste, um von dort her, aus dem Geiste der „Sammlung" heraus, zu jener Welt der „Zerstreuung" da draussen nur um so eindrucksvoller alsdann zu reden. Und die Thatsache des unerhörten Erfolges der „Meistersinger" auf der Bayreuther Bühne von heute während der jüngst wieder zum Abschlusse gelangten Festspiele scheint mir hierin auf's Bestimmteste Recht zu geben. Zum zweiten Male ist das Experiment geglückt und der Beweis geliefert, dass ein Wagner'sches Werk nur erst einmal auf diese geweihten Bretter gebracht, mit seinen Wurzeln auf Bayreuther Boden verpflanzt zu werden braucht, um sofort

---

solchen Unfalles erreichen, worauf wir sonst wohl noch Jahrzehnte warten können: einen würdigen und festen, allen Stürmen trotzenden Bau des deutschen Bühnenfestspielhauses. Aber, Gott straf' mich — ich will nichts gesagt haben!

auch unglaubliche, nachhaltigste und tiefste Wirkungen auszuüben, um erst hier sein eigentlichstes Leben auszuleben, seine Geburt, oder wenigstens seine wahre Aufertehung zu feiern. Nun, ich dächte, wir lernten endlich einmal aus diesen unwiderleglichen, durchaus zwingenden Ereignissen! Und vielleicht hat auch Herr Hartmann seit diesen neuesten glorreichen Begebenheiten sein ihm in schwacher Stunde entschlüpftes Wort längst schon wieder bereut. Denn warum sollte ein Gleiches später sich nicht auch einmal mit einem klassischen oder romantischen Meisterwerke noch zutragen können?

Verzeihen Sie, verehrtester Herr Redakteur, diese *sine ira ac studio* aufgezeichneten, wenn auch langen, Erörterungen, wie er sie im Interesse der Sache und bei der Autorität, welcher sich Herr Ludwig Hartmann mit vollem Rechte in Theaterkreisen erfreut, für notwendig hielt,

Ihrem

ganz ergebensten Mitarbeiter

Arthur Seidl.

4. Betrachtungen zur zwanzigjährigen Jubelfeier Bayreuths

(1896)

Wieder hatte der Bayreuther Kunst- und Kultur-Tempel seine geheiligten Pforten zu einem Bühnenfestspiele geöffnet; abermals riefen die Fanfaren das wimmelnde Volk der Bayreuth-Wanderer in hellen Scharen nach dem eigenartig-weihlichen, das „Geheimnis“ Bayreuths wie seiner Wirkungen schon in sich schliessenden Bau — zum bekannten fränkischen Hügel hinan; auf's Neue wieder hat sich der „Bayreuther

Gedanke" an einem Wagner'schen Meisterwerke bewähren und vor aller Welt Augen deutlich offenbaren dürfen. Der „Ring" wurde diesmal seinem Ur-Elemente wiedergegeben; das grosse, mächtige Nibelungenwerk war es, das heim in's Vaterhaus endlich wieder zurück gebracht wurde, für das es ursprünglich doch gedacht, ersonnen, „im Vertrauen auf den deutschen Geist" entworfen und „zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters (König Ludwigs II. von Bayern)" vollendet worden war. „Der Irrniss und der Leiden Pfade" kam es, auf die es Angelo Neumann, der betriebsame Theatermann, geschäftsklug die Defizit-Konstellation des ersten Festspieles von 1876 ausbeutend, vor zwei Jahrzehnten samt allem Requisitenzubehör mit sich geschleppt hatte — ein dunkler Punkt in der Wagner-Geschichte, der bei dem Schöpfer des Werkes das Vertrauen in seine eigene Nation allerdings wohl stark mochte erschüttert haben. „Soll es sich denen jetzt entwunden wähnen?" Darf das gewaltige Drama, wie Brünnhilde, heute von sich sagen: „Alles ward mir nun frei"? Und können wir, wie diese hehre Göttermaid ihrem Siegvater Wotan nach Walhall hinauf, so dem genialen Meister in sein „Wahnfried"-Grab hinab die bang ersehnte Botschaft mit gutem Gewissen nunmehr senden: „Ruhe, ruhe, Du Gott!" —? . . .

Die viel berufenen „Zwanzig Jahre sind verflossen, seit etc. etc.", mit denen acht von zehn Festspiel-Berichten in diesem allerdings denkwürdigen Jubeljahre zu beginnen pflegen, werden wir hier nicht noch einmal aufmarschieren lassen. Auch die von der Tagespresse längst mehr oder minder gründlich besorgte Einzelbesprechung der darstellerischen, gesanglichen und szenischen Ausführungen des hehren, „vierdimensionalen" Wunderwerkes deutschen Geistes können wir nicht als die Aufgabe der ernsteren Zeitschrift-Litteratur ansehen. Wir haben

vielmehr hier Wichtigeres zu thun und glauben litterarisch gebildeten Lesern aus Anlass eben dieses bedeutsamen Jubiläums mit einem zeitgemässen Rückblick auf die Ergebnisse im Ganzen, d. h. mit einem kurzen Eingehen auf den Stand der Sache von heute und einem klaren Ausblick auf das „Weisst du, wie das wird?“ für die Folge, einen ungleich grösseren Dienst zu erweisen. — Frau Wagner, in ihrem jüngsten Manifest an den Berliner Wagner-Verein (das, nebenbei bemerkt, in seiner merkwürdig geschraubten Ausdrucksweise einen Grad von Unnatur erreicht, der sehr peinlich von dem in Richard Wagners eigenen „Rückblicken“ auf die Festspiele 1876 und 1882 angeschlagenen Tone absticht) Frau Cosima Wagner also ist ausserordentlich zufrieden mit ihren „Getreuen“; allein diese sind es durchaus nicht im gleichen Grade auch mit dem Verlaufe der diesjährigen Festspiele. „Das Richard Wagner'sche Erbe und seine Erben“ — so lautet für Viele von uns heute schon das Thema, da denn keinem gesund organisierten Menschen zur Stunde mehr zweifelhaft sein kann, dass die grosse Schlacht nunmehr geschlagen, der lärmende „dreissigjährige zukunftsmusikalische Krieg“ zu Gunsten Wagners und der „Zukunftsmusik“ selber endgültig entschieden ist und das echte Bayreuther Ideal als solches bereits glänzend über seine Gegner triumphiert hat. Kommen wir „Wagnerianer“ und überzeugten Anhänger der Sache doch heuer fast schon in's Gedränge mit unseren Ansichten, und, in die sehr eigentümliche Lage sogar — während die offizielle, oder sagen wir: eingeschworene Kritik mit wenigen Ausnahmen in Lobeshymnen über die diesjährigen Ergebnisse des Festspieles sich ergeht, ja selbst früher grundsätzlich oppositionelle Blätter diesmal begeisterte oder doch zum Mindesten überraschend warme Töne anschlagen: solcher veränderten Situation gegenüber mit einem Male nun

manch' erhebliche Differenz mit dem Bayreuth von heute ehrlich aussprechen und in der Beurteilung des Ganzen beherzt unseren eigenen Weg da und dort einschlagen zu müssen.

Und warum alles dies? Einfach aus dem Grunde, weil man sozusagen nicht ungestraft Jahrzehnte lang die Aufführungen unserer privilegierten Hof- und Stadt-Theater im Sinne der R. Wagner'schen Schriften wie streng im Bayreuther Geiste bekrittelt, und weil wir, was uns Wagner und sein Bayreuth in Jahrzehnte langer, ernster „Schule“ fruchtbringend gelehrt hat, vor der Öffentlichkeit ihm selbst gegenüber nicht plötzlich wieder verlernt haben können. Denn der Einwand, den schon der Meister in dem Schlussbericht über die Bühnenfestspiele des Jahres 1876 (Ges. Schriften Bd. X, S. 149) der damaligen öffentlichen Beurteilung der Leistungen gegenüber erhebt: dass nämlich die einzelnen Schwächen und Mängel der Aufführung niemand besser kenne, als sie, die Ausführenden selber, da sie zugleich auch wüssten, woher sie rührten — dieser Einwurf kann kein Argument sein, lässt er sich doch schliesslich ganz ebenso gut auch auf alles ernste, rechtschaffen-selbstkritische Kunststreben überhaupt anwenden, da ja gar nicht abzusehen ist, warum bei unserer öffentlichen Kunstpflege bezw. der offiziellen Theaterwirtschaft immer und allemal auch schlechter Wille im Spiele sein und nicht da und dort, bei näherer Bekanntschaft mit den gegebenen Voraussetzungen, ein ähnlicher Milderungsgrund gar oft zur Seite stehen soll. Wohingegen es denn unter allen Umständen eine Verpflichtung der dazu bestellten, gar niemals angemassten, Kritik bleiben muss, über solche Voraussetzungen hinweg dem aufzuklärenden und zu belehrenden Publikum

nach Kräften das Ideal menschlicher Vollkommenheit unbestechlich, nach bestem Wissen und Gewissen, aufzuzeigen. Es ist eben immer wieder die alte, ewig neue Geschichte vom Konstitutionalismus, dem notwendigen Widerstreit zweier berechtigter Faktoren. Natürlich müssen die Herren Regierenden am grünen Tisch ihre Geschäfte in gewissem Sinne stets besser verstehen und genauer beherrschen als jeder von aussen Urteilende und zufällig einmal in die Karten herein Blickende. Trotzdem aber werden sie immer von Neuem wieder gegen alle Selbstherrlichkeitsgelüste und vor Allem gegen jede büreaukratische Anwandlung die natürliche, gesunde Korrektur vom kontrolierenden, den Beamtenstaat doch erst „konstituierenden", souveränen Volkswillen aus erfahren müssen. So bekundet auch der Künstler seinem Publikum gegenüber mit einem trotzigen „Ich brauche dich gar nicht!" — falls es seine Kreise einmal stört, immer gern wieder seine geniale Selbstherrlichkeit und ist bestrebt, sich seine autokratische Freiheit gegenüber dieser „zusammen gewürfelten Masse" streng zu wahren, um doch ebenso sehr nach dieser lebendigen, ergänzenden Resonanz seines Schaffens, ohne welche dieses nichts bleibt, als ein tönendes Erz und eine klingende Schelle, immer auf's Neue wieder sehnlichst zu rufen.

Das wohl nicht ganz fern liegende Wort von der „Rute im Hause Wahnfried", es hätte vielleicht um des lieben Friedens willen innerhalb der engeren Wagner-Gemeinde nicht zu fallen brauchen; aber es ist nun einmal (von Ernst von Wolzogen, dem naturalistisch-humoristischen Antipoden seines idealistisch-mystischen Bruders, des vornehm gesinnten Bayreuther Wagner-Apostels Hans von Wolzogen) öffentlich im „Berl. Lok.-Anz." ausgesprochen worden. Da verlangt es also schon unser Stolz und unser Selbstbewusstsein, dafern wir noch Rückgrat im Leibe haben, zu beweisen, dass wir

vor den Zensuren, mit denen wir, ein Jeder von uns — das wissen wir längst — gleichsam wie in einem gesonderten Personalakte der Ministerial-Registratur, in „Villa Wahnfried“ geführt werden, nicht im Geringsten zu bangen brauchen; der Kunstwelt gilt es jetzt zu zeigen, dass wir nicht zu jedes Winks gewärtigen „Kreaturen“ und leibhaftig wandelnden „Waschzetteln“ der Festspielleitung, wie gewisse, unverbrüchlich knixende Trabanten-Naturen, uns degradieren lassen!

War da z. B. vor Beginn des Festspieles ein gross' Pochen auf die Thatsache, dass der absolute Ausverkauf der ersten Zyklen in diesem Jahre „ohne alle Reklame in den Zeitungen“ etc. erzielt worden sei. Vermochte aber doch der, welcher seine Pappenheimer kennt, ganz genau dabei zu verfolgen, wie von Bayreuth her, und zwar u n t e r den Vorbereitungen zum Festspiele schon, durch das Sprachrohr einiger Ergebener in den grossen Hauptblättern die Stimmungsmacherei scheinbar ganz harm- und absichtslos, im Grunde nicht minder wohlorganisiert, förmlich planmässig, betrieben wurde — weit weniger kostspielig und ungleich individueller jedenfalls, sonst aber ebenso straff zentralisiert, wie durch Annoncen und Reklamen! Ein offenes Geheimnis ist es zudem, dass — wer auf die Bayreuther, oder richtiger: Wahnfried-Parole, nun einmal sich verpflichtet, das zweifelhafte Vergnügen damit übernommen hat, alle heiligen Zeiten einmal seine Windfahne hübsch anders drehen und einen neuen, oft gerade den entgegengesetzten Kurs einschlagen zu müssen. *Exempla trahunt* — nur *nomina sunt odiosa!* Und wie hier oft die selben Leute, deren Lehren wir „Jungen“ begeistert gelauscht und zugestimmt haben, als sie das von Wagner erschaute Ideal des musikdramatischen Stiles in Einzelheiten, uns Allen zu Nutz und Frommen, seinerzeit klar fixierten, heute mit der oder jener besonderen, jenen alten Anschauungen

oft widersprechenden Bühnen-Realität nun ebenso sich zufrieden geben können: das ist für uns das eigentliche Rätsel an der Sache und könnte wahrlich an ihr manchmal irre machen, hielten wir es im Gegensatze zu den bequemen „Kurwenalen" in solchen Fällen nicht viel lieber mit der herrlichen Maid „Brünnhilde", die Wotans innersten Gedanken ein für alle Mal lebendig erfasst hat und diesem instinktiv nun folgt, trotz Wotans striktem Gegenbefehl, im entscheidenden Moment sogar einmal direkt ungehorsam gegen des Vaters Gebote, sich selber, ihrem besseren Ich getreu und ihrer „müssenden", grossen Liebe. Nicht umsonst soll Richard Wagner diese beiden Gestalten uns in seinem Kunstwerke geschenkt haben. Eine gewisse produktive Pietätlosigkeit — das ist es, glaube ich, was uns heute vor Allem dringend not thut; aus dem esoterischen Mysterienkult, der „Geheimmittel-Sugestion", müssen wir erst wieder heraus kommen! Um es kurz und bündig zu sagen und es auf eine knappe Formel hier zu bringen: „Stil" ist nicht Stilisierung; „Stil" braucht auch durchaus nicht immer nur peinliche „Tradition" zu bleiben, und jedenfalls besteht geistlebendige „Tradition" nicht allein nur in buchstabengemässer, sklavisch-impotenter „Korrektheit". Selbst auch gegen das leidige „Erlösungs-Komponistentum" wie ein unerträgliches „Philosophie-Kapellmeisterwesen" in der Wagner-Nachfolge hat man nachgerade energisch Front zu machen; denn dergleichen ergiebt doch noch lange keine „Wagner-Schule" und nicht einmal eine „Wagner-Frage", sondern bedeutet höchstens nur — um einmal kräftig mit Nietzsche hier zu reden, dem wir sonst *in Wagnerianis* nicht zu folgen gedenken — eine Wagnerianische „Affenkomödie".

Mancherlei bleibt hierbei freilich noch zu unterscheiden. Vor Allem giebt es eine sichere Menschen-

klasse von Journalisten, welche seit einem gewissen Jahre „die Erben“ blindlings als selbstsüchtige Interessenten gegen „das Erbe“ ausspielen und gegenüber „Neu-Bayreuth“ grundsätzlich laut krakehlen zu sollen vermeinen. Existiert da z. B. in Dresden eine recht bekannte Zeitung, deren Feuilleton-Redakteur sich noch heute gern „Wagnerianer“ der „alten Observanz“ zu nennen liebt, und die sich doch nicht entblödete, nur um ihr persönliches Mütchen recht behaglich zu kühlen, eine bereits vor zwei Jahren von W. Tappert übernommene und wörtlich schon damals ganz ebenso bei ihr eingerückte Notiz auch heuer wieder, gleichsam wie vom neuesten Datum, in ihren Spalten aufzuwärmen: „Grosse Plakate verkünden heuer (!) ein neues Unternehmen, angeregt soll es Frau Cosima Wagner haben. Man lese und staune: *Grand Restaurant Royal Berlin. Maison Ier Ordre. Cuisine française.* Ein trockenes Diner kostet dort sechs Mark, eine Poularde zwanzig. Das Etablissement, geleitet von einem Berliner, Herrn Riefenstahl, ist angeblich meist überfüllt. — Du liebes, deutsches Bayreuth, einst so still und harmlos, ‚so friedsam treuer Sitten‘, was haben sie aus dir gemacht!“ Auch der soeben erwähnte, prächtige Urteutone W. Tappert ist seit Jahr und Tag ja in ein Fahrwasser geraten, wo er sich — indem er Andre gegen angebliche „Anrempeleien“ durch Bayreuther „Pressheiduken“ in Schutz nimmt — seinerseits erst recht wieder in schmähsüchtige Verdächtigungen der Bayreuther Bestrebungen verliert und in geschmacklos derben Anwürfen der Bayreuther Sache als solcher bass gefällt, zu welcher er doch früher als treuer Kämpe so wacker gestanden. Nur wird ihm eine psychologisch tiefer gehende Betrachtung seiner durch und durch „persönlichen“ Erscheinung, unter aufrichtigem Bedauern, dass es so weit gekommen ist, doch immer noch zu Gute halten können, dass seine ur-

wüchsige Kampfnatur in dem Moment, als der „30 jährige musikalische Zukunftskrieg“ beendet war und es daher in alter Berserkerwut mit den Gegnern nichts mehr zu raufen gab, urnotwendig sich ein anderes Streit-Objekt im eigenen Lager aussuchen musste, und von einem Herkules der Wagner-Bewegung in einen Don Quixote des Wagnerianertums nun leider umschlug. Einen Unterschied begründet dies eben doch, und mehr Respekt haben wir zuletzt immer noch vor diesem eigenständig-wetterfesten Wüterich, der seine Löwen-Mähne sich noch immer nicht hat beschneiden lassen, als etwa vor den scheinheiligen, gegenüber deutlichen Wünschen und andeutenden Befehlen des Hauses „Wahnfried“ wie ein Taschenmesser hübsch zusammen klappenden „Bayreuth-willigen“! — Immerhin möchten wir mit jenen *à tout prix* negativen „Helden des Tages“ beileibe nicht etwa verwechselt werden. Diesen sonderbaren Käuzen ist natürlich nichts mehr recht zu machen; denn sie wissen z. B. sehr genau, dass im Jahre 1876 die einfachen harmlosen Sitten der fränkischen Hohenzollern-stadt *in puncto* Verpflegung noch stark in's Primitive und Unzulängliche gingen, könnten also die zeitgemässe Wendung zum Besseren hier weit eher als ein Verdienst der leitenden Faktoren auffassen — ganz abgesehen noch davon, dass für den, der die lokalen Verhältnisse einigermassen näher kennt, will sagen: sie nicht direkt übelwollend ignoriert, eine persönliche Einflussnahme von Frau Cosima Wagner auf solche Dinge so gut wie ausgeschlossen erscheinen müsste.

Ganz ähnlich verhält es sich auch mit der in vielen Kreisen förmlich sportmässig betriebenen, albernen Hetze gegen die „Bayreuther Beutelschneiderei“, wie man sich mehr deutlich als geschmackvoll, bis in den bayerischen Landtag hinein, auszudrücken beliebte. Den solchen Geist ausstreuenden, dunklen Wühlern und reich-

lich bornierten „Hetzkaplanen", die dem Geiste gleichen, den sie zu begreifen vermögen, war die Lehre ganz gesund, die ihnen die „Münchener Neuest. Nachr." zu teil werden liessen, als sie der Welt mit der scharfen Herausrückung des authentischen Ziffernmaterials über das dortige „Geschäfts"-Gebahren ein für alle Mal ein gewaltig Lichtlein aufsteckten. Jeder „Wagnerianer" und gewohnheitsmässige Leser der periodischen Wagner-Litteratur war ja ohnedies längst schon darüber klar unterrichtet, dass es sich da nicht um einen materiellen Vermögens-„Schnitt" des Hauses Wahnfried, sondern einfach um die pietätvolle Verwaltung eines uneigennützig angesammelten Festspielfundus mit wechselnden Unterbilanzen und Überschüssen, zu Gunsten eben der pflichtgemässen, rein künstlerischen Durchführung des Wagner'schen Festspiel-Testamentes, unter oft recht beträchtlichen Opfern sogar, handelte: wie man denn überhaupt jederzeit gut daran thun wird, *in dubio* von den durchaus lauteren Gesinnungen und das denkbar Beste wollenden Bestrebungen der Wagner'schen Rechtsnachfolger in dieser Sache überzeugt zu sein, bis nicht das Gegenteil einmal aktenmässig unbezweifelbar erwiesen sein sollte.

Und für ebenso thöricht endlich darf auch der viel gehörte, nachgerade schon zum Gemeinplatz gestempelte Vorwurf gelten: „Die starke Überhandnahme des fremden Elementes in Gestalt eines auswärtigen Modepublikums (wie man mit besonderer Betonung zu sagen liebt) kann unmöglich im Sinne des Schöpfers der Bayreuther Festspiele sein!" — thöricht wenigstens insoweit, als er abermals die Spitze gegen die Festspielleitung von heute zu richten und gleichfalls „Villa Wahnfried" und niemand Anderen für diesen leidigen Missstand verantwortlich zu machen scheint. Du lieber Himmel! Ganz von selbst versteht es sich ja, dass ein Vorherrschen der Ausländer

zunächst nicht eben im Sinne des Meisters sein kann, der seinen Landsleuten, nach der glorreichen Wiedererweckung deutschen Geistes als solchen, nationale Festspiele zu geistiger Erhebung und innerer Kulturweckung im idealen Sinne, womöglich unentgeltlich, schaffen wollte. Aber diese Ausstellung muss doch füglich an eine ganz andere Adresse gerichtet werden. Denn warum kommen denn unsere vermögenden Herren Deutschen einstweilen nicht eben so zeitig, wie die lieben Fremden, in dichten Mengen herbei und veranlassen durch rechtzeitige Bestellungen ihrerseits auch einmal diese, mit langen Gesichtern unberücksichtigt abzuziehen? Das alles scheint doch wahrlich weit mehr an uns selber zu liegen, als irgend eines fremden Sündenbockes Schuld zu sein! Und zum Überflusse hat die Sache auch noch ihre ganz gute Kehrseite. Denn, sehen wir einen Zuschauerkreis aus ganz Europa, vor Wagners überragendem Genius ehrfurchtsvoll huldigend, zu Bayreuth sich versammeln und neben wie um uns gleichzeitig Franzosen und Engländer, Amerikaner und Italiener, Russen, Skandinavier, Bulgaren und Spanier andächtig dem Festspiele lauschen, so dürfte doch der Eindruck, dass es sich hier um einen Sieg deutschen Geistes, ein germanisches Kulturwerk allerersten Ranges handelt, gegenüber demjenigen einer Zurücksetzung unseres nationalen Stolzes bei allen Einsichtigen recht erheblich überwiegen. Lediglich in der Auswahl des Künstlerpersonales wird nicht, wie vor zwei Jahren, eine auffällige Bevorzugung der Ausländerei auf Kosten des rein deutschen Original-Stiles übergreifen dürfen, soll nicht ein sonst mit Achselzucken zu strafender, lächerlicher Chauvinismus von einem berechtigten Nationalbewusstsein einmal abgelöst werden, welches allerdings dann der Bayreuther Idee sehr unbequem werden könnte, da es in seinem kräftigen Unwillen das „Wagnerianische“

Recht durchaus auf seiner Seite hätte. Übrigens war im laufenden Jahre, bei Berufung der Sänger zur Durchführung des „Nibelungen-Ringes“, erfreulicher Weise kaum ein solcher oder ähnlicher Vorwurf mehr zu erheben. Auch sassen z. B. in unmittelbarer Nähe meines Platzes fünf Deutsche, zwei Slawen, drei Franzosen und drei Engländer. Das mag so ungefähr das ganz richtige Verhältnis der Nationalitätenverteilung beim heurigen Festspiele gewesen sein. Ja, ich meine sogar, man kann sich billig darüber freuen, wenn Wagner — wie auch schon der Fall Abbé Marcel-Hébert in Paris gezeigt — und zwar trotz der Gegenschrift des Jesuitenpaters Th. Schmid (über „Das Kunstwerk der Zukunft und seinen Meister“), seine geistig-künstlerischen Wirkungen auf deutsche katholische Geistliche heute bereits auszustrahlen begonnen hat, wie ich deren (darunter eine Kapazität wie Dr. Franz Xaver Haberl) einige Reihen über mir während der Aufführung zu bemerken erwünschte Gelegenheit hatte.

Hingegen muss eine andere, etwas heikle Episode an dieser Stelle wohl oder übel doch ihre Registrierung finden. In einigen Festspielberichten des Herrn Houston. St. Chamberlain war nämlich die Nachricht enthalten, dass Siegfried Wagner schon deshalb den 4. Nibelungen-Zyklus nicht schlecht geleitet haben könne, weil eine Deputation des Orchesters darauf hin zu ihm gekommen sei und ihn gebeten habe, auch noch den 5. (letzten) Zyklus zu übernehmen. Ich konnte dieser indirekten Beweisführung für Jung-Siegfrieds Dirigentengrösse zwar keinen rechten Geschmack abgewinnen, denn in Bayreuth hat es leider von jeher sehr viele Schmeichler gegeben, und dergleichen besagt also für mich noch so gut wie rein gar nichts; aber ich zweifelte wenigstens nicht an der Thatsache der hiermit verbreiteten Meldung. Eine Briefkastennotiz in der

„Allgem. Mus.-Ztg.“ hatte mich aber später stutzig gemacht. Ich bin der Sache mittlerweile auf den Grund gegangen und erfuhr aus absolut zuverlässiger Quelle, dass das subjektive Wahnfried-Märchen von der Orchesterdeputation der objektiven Wahrheit völlig entbehre. Sollte eine kleine Gruppe von Orchestermitgliedern wirklich Herrn Siegfried Wagner in diesem Sinne begrüsst haben, so ist das jedenfalls nicht von der Korporation als solcher ausgegangen, noch irgendwie in offizieller Weise geschehen; ja, meine Quelle hält es sogar für unmöglich, dass selbst einige Wenige „eine solche Taktlosigkeit“ begehen konnten. Wie lebhaft im Gegenteil im „mystischen Abgrund“ die Freude war, Hans Richter beim fünften und letzten Zyklus wieder an der Spitze des Bayreuther Orchesters zu begrüssen, das ging schon aus dem Umstande hervor, dass das Orchester, als er am ersten Abende das Dirigentenpult bestieg, ihm eine stumme Huldigung durch allgemeines Tücherschwenken bereitete und nach den Aktschlüssen in anhaltenden Beifall für seinen eigenen Dirigenten ausbrach. (Ähnlich berichtigt auch Felix Weingartner in seinem „Bayreuth“-Artikel — „N. d. Rundschau“, Oktober — jene Chamberlain-Meldung.)

Wir haben oben übrigens auch von Frau Wagners „genialem Bühneninstinkte“ gesprochen und können in der That mit Fug und Recht von uns versichern, wie aufrichtig wir ihre überragende Persönlichkeit als unvergleichliche Leiterin der Aufführungen bewundern und sie als unermüdlich thatkräftige, treue, stets opferbereite, dazu intim-wissende Trägerin des Festspielgedankens verehren; wie sehr wir ihre stillen Pflichterfüllungen und aller Welt offenkundigen Grossthaten auf diesem Felde immerdar zu würdigen wissen werden. Aber auch sie ist — sie mag uns dieses naheliegende Wort verzeihen — „ein Mensch wie alle“, und Menschen sind,

selbst wenn man sie „Meisterin“ nennt, nun einmal nicht unfehlbar. Das hat sie uns vor Allem bei der Inszenierung von Humperdincks „Hänsel und Gretel“ in Dessau durch die unseres Erachtens mehr als nur kuriose Einfügung — sagen wir: „Improvisation“ — des Dessauer Marsches in den Rahmen dieses Märchenspieles bewiesen, und da muss sie es sich schon gefallen lassen, dass ihre Autorität seither in unseren Augen mancherlei Einbusse erlitten hat, bezw. darf sich nicht allzu sehr darüber verwundern, wenn heutzutage die Welt doch ein für alle Mal etwas skeptischer — oder nennen wir's besser: kritischer, ihrem individuellen Inszenierungsurteile gegenüber steht. Warum denn mit dogmatisch-orthodoxer Nervosität jeden Widerspruch immer gleich als unheilige, tempelschänderische Antastung einer eigentlich unnahbaren Majestät empfinden und demgemäss von den Dick- und Dünn-Jasagern dafür öffentlich schuhriegeln lassen — als ob es keine pflichtmässige Aussprache auch vor dem Throne in dieser Welt mehr gäbe? Gebet doch wieder Gott, was Gottes, und dem Meister, was des Meisters ist! Und wo bleibt der Männerstolz vor Königsthronen?

Just in diesem Jubiläumsjahre ist ihr z. B. nach dem übereinstimmenden Urteil aller, selbst nahe stehender Freunde (die „Pagoden“ natürlich ausgenommen), bei der Inszenierung des „Nibelungenringes“ etwas Menschliches, Allzumenschliches passiert, das vielleicht nicht hätte vorkommen müssen — wir meinen die leidige Kostümierung der Götter und Helden nach Hans Thomaschen Entwürfen. Jeder einigermassen in die Verhältnisse Eingeweihte weiss, dass sie auf die freundschaftlichen Beziehungen, welche ihren Schwiegersohn, den ausgezeichneten Kunstgelehrten Dr. Henry Thode in Heidelberg, mit dem verehrungswürdigen Frankfurter Charakterkopfe deutscher Malkunst verbinden, im Wesent-

lichen zurück zu führen ist. Nun schätzt die urteilsfähige Kunstwelt seit Langem Hans Thoma als einen kernigen Maler von den denkbar tiefsten Qualitäten, und als einen germanischen Meister von echtem Schrot und Korn; ja, die reizvollen, poesieverklärten „Federspiele“, zu denen der ideale Freundschaftsbund zwischen „Heinz und Hans“ vor Jahren geführt hat, darf als ein edelstes, ganz unvergleichlich deutsches „Hausbuch“ gelten, das man gerne jeder deutschen Familie in's Heim spenden möchte. Aber diese selbe Kunstwelt weiss auch nur zu gut, dass Thoma ein innerlicher Träumer, durch und durch lyrischer Phantast, ohne alle drastische Neigung oder exoterische Anlage, ist; und als im Winter vergangenen Jahres sein merkwürdig zu denken gebender, seltsam erschauter und ganz subjektiv erfasster „Wotan“ in den deutschen Kunstsälen die Runde machte, da lautete das allgemein bestätigte klare Urteil: dass das ein Bauer, aber noch lange k e i n Wotan sei. Diesen tagesscheuen, stillen Künstler nun hat man mit sanfter Gewalt aus seinem ernsten malerischen Sinnen heraus gerissen und zum künstlerischen Berater in der Kostümfrage für das Bayreuther Elementar-Drama im Hause Wahnfried erkoren; ja, nicht nur zum Kunstexperten hat man ihn bestellt, man hat ihn auch zum intellektuellen Urheber und geistigen Vater der diesjährigen Figurinen zu d r a m a t i s c h e m Zwecke selbst gemacht in der Weise, dass man seine Entwürfe, die er wohl mehr als Anregungen und Vorschläge sich gedacht hatte, als Modelle und Muster direkt, so ziemlich ohne alle Änderung, für die Herstellung übernahm. Er selber soll gelegentlich kein Hehl daraus gemacht haben, wie ehrlich er „erschrocken“ gewesen sei, als er seine Grundgedanken so getreu reproduziert, so genau nachgebildet auf der Bühne vor sich gesehen habe. Dieses naive, ehrliche E r s c h r e c k e n aber, spricht es nicht deutlich für die

mimosenhafte Grundstimmung, die nach innen gekehrte Grundempfindung in der Seele des Malerpoeten Hans Thoma? Sagt es nicht schon alles und spricht für sich beredt genug, welch ein Missgriff (zum grössten Teile) mit seiner Berufung zur Ausstattung des gigantischen Drama's begangen war, den wir Kenner Alle als Fehler und eigentlich wunden Punkt der diesjährigen Aufführungen mehr oder minder scharf empfunden haben? Man begründet diesen Missgriff als „unverstandenen Vorzug“ in der Regel damit, dass man betont, wie die eigenartige Dramenwelt Wagners eine radikale Abwendung von der bestehenden Bühnengepflogenheit gebieterisch verlangt habe; man werde sich an dieses völlig Neue mit der Zeit schon gewöhnen und in die neue „moderne“ Farbe noch hinein sehen. Allein einen Dekorationsmeister erwählen, der bisher noch nicht direkt für die bestehende Oper und ihre lahme theatralische Konvention geschaffen — dagegen einen Staffeleimaler ausersehen, der überhaupt von Grund aus nicht schlagkräftig denkt und *natura* undramatisch konzipiert, ja nach seiner ganzen Anlage kaum einen intimeren Berührungspunkt mit der R. Wagner'schen Phantasiegestaltung zuletzt aufweist: das sind doch hoffentlich noch zwei ganz verschiedene Dinge! . . .

Dass die seit einigen Jahren unter Oberaufsicht von Frau Wagner und unter Leitung Julius Kniese's thätige Bayreuther Stilbildungs- und Gesangvortrags-Schule im laufenden Jahre mit Burgstaller (Siegfried), Breuer (Mime), schliesslich auch den Damen Brema (Fricka), Gulbranson (Brünnhilde) und Herrn Friedrichs (Albrich) den ersten grossen und glänzenden Triumph gefeiert hat, ist ein allenthalben warm anerkannter, keineswegs gering anzuschlagender Thatbestand. Nur treibt uns ein gewisser dunkler, zwangvoller Dämon auch hier wieder, die leidige Kas-

sandra-Rolle auf uns zu nehmen und der allgemeinen Begeisterung einen sanften Dämpfer dahin aufzusetzen, dass wir diesem fraglosen Augenblickserfolge gegenüber vorerst noch eine vorsichtig zuwartende Haltung einnehmen zu sollen glauben. Aufmerksame Beobachtungen an Herrn Burgstaller, die stellenweise so etwas wie Drill auf eine einzige Rolle hin als Eindruck ergaben, sowie dunkle Gerüchte von (nur durch zahllose rohe Eier wieder gut zu machenden) wahren Stimmverrenkungen bei Herrn Breuer auf Grund seiner charakteristischen Mime-Singweise lassen gelinde Bedenken in die Methode einstweilen aufkommen und bis zu weiteren Ergebnissen sogar als um so eher gerechtfertigt erscheinen, als doch niemals gewissenlos dabei vergessen werden darf, dass es sich hier nicht mehr um tote Instrumente, sondern um lebende Körper, kostbares Menschenmateriale handelt, das nicht wie jene im Versagungsfalle einfach wieder bei Seite geworfen werden kann, vielmehr moralisch wie geistig für's Leben unglücklich gemacht wird, falls bei unzweckmässiger Behandlung im Kerne einmal etwas verpfuscht worden wäre. Fast gewinnt es auch den Anschein, als ob stellenweise Sprachgesang mit Sprechgesang, „Musikdrama" mit „Melodrama" selbst an dieser autoritativen Stelle schon verwechselt würde, und kein Mensch scheint sich heute mehr darauf zu besinnen, dass, wenn schon bei der alt bewährten italienischen Gesangslehrmethode reichlich fünf Jahre der gründlichen Stimmdurchbildung vom angehenden Sänger geopfert werden mussten, so erst recht von dem neuen, erst noch auszubildenden deutschen Gesangsstile, mit seinem germanischen Konsonanten-Prinzip, dieses Lustrum als das unerlässliche Mindestmass der Schulung strenge zu fordern bleibt, wenn der allenthalben um sich greifende „Stimmruin" nicht in der That der „Wagnerschule" noch in die Schuhe ge-

schoben werden soll! Hier mag immer wieder die hoch entwickelte, der Wagner'schen Sprachmelodie durchaus richtig beikommende, meisterliche Gesangskunst eines Vogl, Gura, Betz, Skaria, Hey, wie einer Sucher, Nordica und Lili Lehmann, als das massgebende Vorbild gelten. Und wer die beiden Nibelungen-Jubilare, Herrn Vogl und Frau Lehmann, heuer gehört und an ihrem ungetrübten stimmlichen Können bewundernd sich erbaut, dann dieses mit den Leistungen der Bayreuther Jungen wieder und wieder verglichen hat, dem wird sich unwillkürlich wohl auch der Gedanke aufgedrängt und die Empfindung mitgeteilt haben: wir wollen doch erst sehen, wie die für jetzt so wacker und viel versprechend sich bewährenden neuen Besen in weiteren zwanzig Jahren dereinst einmal kehren werden! Sehr viel früher wird sich nämlich ein endgültiges Urteil über die (gewiss schon jetzt Aufsehen erregenden) Bayreuther Schulergebnisse auch wohl kaum fällen lassen.

Stark überhand nehmende Neigungen zur Stilisierung waren — nebenbei bemerkt — diesmal auffällig genug zu bemerken, besonders peinvoll an der Stelle, wo die Riesen mit ihren Keulen auf die Götter los gehen wollen, aber durch Wotans Dazwischentreten mit dem Speer in ihrem *furor teutonicus* unterbrochen werden. Man könnte allenfalls einwenden, dass die hier eingehaltene steife Gebärde eitel Zufall gewesen sei, und vielleicht hätten wir noch eine zweite Vorstellung zur Kontrole ja mit ansehen können. Allein die Nuance entsprach so sehr anderen, gelegentlich beobachteten Episoden, die Keulen waren so haarscharf und genau parallel, wie die Gewehrläufe beim Zugexerzieren einer Kompagnie, „ausgerichtet“, dass die Unnatur eine vollständige schon bei diesem einen Male wurde. Vor solcher unleidlichen Unnatur akademischer Stilisierung wird sich aber die Bayreuther Kunst vor Allem zu hüten haben. Hier

heisst es „*Principiis obsta!*“ und muss ein ernst gesinntes „*Mene tekel!*“ sorgenvoll-aufrichtiger Anteilnahme ertönen. Ist es doch immerhin misslich genug, dass unsere gesamte offizielle Kunst- und Opernpflege noch immer und immer so blutwenig von den zwanzigjährigen Bayreuther Erfahrungen gelernt und von seinen Wirkungen angenommen hat! Ein eigensinniges Verharren und Festfahren des Thesphiskarrens auf dieser verfehlten Bahn würde Bayreuth vollends um allen seinen guten Einfluss bringen und der guten Sache dauernd unendlichen, ja vielleicht irreparablen Schaden zufügen können — was denn der Himmel gnädig verhüten wolle!

Denn dass das Bayreuther Festspiel je einmal wieder überflüssig und entbehrlich für unser deutsches Kunstleben werden könnte, wird sonst niemand mehr zu behaupten wagen, oder auch nur naiv genug sein, heute noch zu glauben; dass das gegenwärtige Bayreuth erst einmal allgegenwärtig in unseren sämtlichen Hof-, Stadt- und Provinzbühnen sich erweise, dahin hat es schon deshalb seine guten Wege, weil es ja in der Natur der Sache liegt, dass diese repertoirgehetzten Kunst-Triebstätten, Mangels jeder besonnenen Isolierung, immer wieder von Neuem in den alten Stil-Galimathias und undeutschen Mischmasch-Opernschlendrian verfallen müssen, fernab von jener voll-entsprechend übersichtlichen Vortrags- und sinnfällig-klar verdeutlichenden Darstellungsweise, welche eben hier in Bayreuth endlich einen germanischen Originalstil an sich begründet hat: als mindestens gleichwertiges Eigengewächs deutscher Kunstanschauung, wie es — ein Sporn und Stachel eben für den deutschen Künstler Wagner — die Grosse historische Oper für Frankreich und die Buffo-Oper für Italien schon ehedem geworden waren. *Si Bayreuth n'existait pas, il faudrat l'inventer,* liesse sich

beinahe schon sagen. Man klammere sich nur nicht immer an den völlig irre führenden Begriff: „Musteraufführungen". Wenn die Bayreuther Vorstellungen gelegentlich zu solchen werden, so ist das doch erst die natürliche Folge des besonderen Geistes ihrer Darbietung und ideellen Aufnahme. „Festspiele!" — das ist dabei die wesentliche, weil den Geist aus dem gewohnten Alltag sofort heraus hebende und vom Arbeitstrott erlösende, die verkümmerte Seele wieder genussfähig machende und den Sinn empfangsfreudig bereitende Hauptsache; „Stimmung" ist das grosse herrliche Zauberwort, und „Sammlung" heisst das tiefe, schon im weitsichtigen Charakter der dortigen Landschaft begründete Geheimnis der unbestritten-nachhaltigen Bayreuther Wirkungen — einer Landschaft, die den von den hohen, dunklen Häusern der Grossstadt eingeengten Blick wieder frei und hell macht und so zu den grossen Dimensionen eines „Nibelungen"-Zyklus mit seiner gewaltigen Naturpoesie *idealiter* hinführt. Und noch Eines — nicht das Geringste noch Letzte: In Bayreuth liest man keine Zeitungen. Man ist einfach nicht dazu zu bringen, so sehr fühlt sich der Mensch dort dem Zeitgetriebe einmal entwachsen und aus jenem Bereiche, da zum „Papierraume die hölzerne Zeit wird", hoch empor gehoben. Merkwürdig! Und doch hätte eigentlich die „Presse", gerade anlässlich des „Nibelungenringes", einmal dort in den Vordergrund des Interesses rücken und in einem ihrer typischen Exemplare als geweihtes Attribut gleichsam der Fricka, etwa wie die Sichel dem Froh, eigentlich besonders beigegeben werden müssen. Denn — wie sagt doch Wotan zur gestrengen Gattin?

„Nichts lerntest Du,
Wollt' ich Dich lehren,
Was nie Du erkennen kannst,
Eh' nicht ertagte die That.

Stets Gewohntes nur
Magst Du versteh'n:
Doch, was nie sich traf —"

„das begreifst du mir nimmer", so möchten wir hier den Satz wohl vollenden. *Mutatis mutandis* auf die Presse angewendet, heisst das: „Thatsachen meldest, Geschehenes und Vergangenes registrierst du nur immer — für das Kommende, Neue, Zukunftsträchtige hast du noch niemals vorschauenden Sinn gehabt!" Darf die Zeitung da nicht als ein konkretes Sinnbild, zum Mindesten für eine Seite in der Göttin Wesen, gelten, und muss sie sonach nicht für jeden überzeugten „Wagnerianer" schliesslich sogar „heilig" sein?

„Das fehlte gerade noch!" — höre ich bereits rufen, und das hat für mich denn nun auch eine ganz ähnliche Wirkung wie etwa die gebieterische Stimme am Telefon: „Schluss!!"

---

5. Wagner-Gesellschaft — nicht „Wagner-Vereine"!

Ein zeitgemässer Vorschlag zur Güte

(1898)

Mit jeder neuen Generalversammlung des „Allg. Richard Wagner-Vereins" werden die statistischen Ergebnisse seiner Leistungen immer kläglicher, weil der Rückgang seiner Mitgliederzahl wie seiner Bestrebungen immer auffälliger wird. Immer mehr Raum gewinnt bei verständigen Anhängern die Anschauung, dass die Zeit der „Wagner-Vereine" im Grunde vorbei sein dürfte und diese sogenannte papierene „Erhaltung der Bayreuther Bühnenfestspiele", wie sie in den Satzungen so schön paradiert, sich vollständig überlebt habe. Zeitpunkt und Gründe

für diesen Rückgang lassen sich nur allzu genau bestimmen. Seit einem gewissen Offenen Briefe von Frau Cosima Wagner an Oberbürgermeister Dr. von Muncker über die negativen Ergebnisse und die positiven Aufgaben des Vereines (aus dem Jahre 1891) hätte man nämlich charaktervoll Konsequenzen ziehen sollen, und ganz genau entsinne ich mich noch, dass für meine Anschauung eben dieser peinliche Brief damals der entscheidende Anlass war, in eine Frontstellung dem Hause Wahnfried und seiner Auffassung der Dinge gegenüber zu geraten. Man hatte dazumal im Verein einfach die Alternative, einzusehen, dass man: entweder den kalten Wasserstrahl von oben nicht verdient hatte und dann zum „gehorsamen Diener" der Familie Wagner sich doch zu gut sein sollte — will sagen: dass ein offizieller würdiger Protest gegenüber der Witwe des Meisters sehr wohl am Platze war; oder aber, dass jene, bei aller guten Form an Deutlichkeit schlechterdings nichts zu wünschen übrig lassende Aussprache von zuständiger Stelle ihre volle Berechtigung hatte, damit aber nun auch dem § 1 der Statuten, welcher ausschliesslich von der „Förderung und Erhaltung der Bayreuther Festspiele in periodischer Wiederkehr" spricht, jeder vernünftige Boden entzogen sei. *Tertium non datur.* Man hat aber, trotzdem jener Brief die Agitation im alten Sinne vollständig lahm legen musste, diese einzig richtige und zulässige Folgerung damals nicht gezogen, vielmehr den bewussten, durchaus verfehlten Paragraphen im Stande der Unschuld, ganz unverändert, sinnlos belassen und noch immer auf ihm das ganze Gebäude aufzubauen versucht. Seit jener Zeit ihrer unklaren Haltung in bewusster Angelegenheit sind die „Wagner-Vereine" alter Ordnung eine Art Unding, das man nicht deklinieren kann — nicht Fisch noch Fleisch! — geworden. Und daher auch

jener auf den seitherigen Hauptversammlungen immer stärker konstatierte, für die Sache zwar überaus beschämende, aber doch auch wieder so ganz natürliche Rücklauf der ganzen Bewegung.

Mochte Frau Cosima Wagner damals mit ihrem herben Urteil über die Missionserfüllung des „Wagner-Vereines“ materiell auch vollkommen im Rechte sein, durfte eine gewisse Bitterkeit auf ihrer Seite Angesichts seiner bisherigen, im Verhältnis zu den wirklichen Anforderungen auch nur eines Festspieljahres in der That recht verschwindenden, Leistungen immerhin nicht ganz unbegreiflich erscheinen — Thatsache bleibt doch, dass der „Allg. Richard Wagner-Verein“, wenn er bis dahin seinen Zweck auch nicht erreicht hatte, diesen Zweck doch grundsätzlich verfolgen konnte, die Kraft und Möglichkeit dazu, der geistig-organisatorischen Anlage nach, jedenfalls in sich barg. Gewissermassen noch nicht *potentia*, wohl aber *virtute* war er befähigt, die Festspiele zu betreiben und zu halten. Er brauchte nur in deutschen Landen so viele Mitglieder zu werben, bis seine Jahreseinnahme an Beiträgen eine Höhe erreichte, dass 35% davon (oder sagen wir: 50%) die Summe garantierte, welche den unerlässlichen Ausgaben-Etat eben eines Festspieljahres leider nun einmal ausmacht. Nicht nur hätten seine sämtlichen Mitglieder dann nach Wagners Ideal unentgeltlich den Bayreuther Aufführungen beiwohnen können; da eine beträchtliche Anzahl wohl auch jedes Mal am persönlichen Besuche verhindert gewesen wäre, würden deren Eintrittskarten den Stipendiaten ohne Weiteres anheimgefallen sein, und weil dieser „Ausgabeposten“ wiederum dem „Stipendienfonds“ dann nicht mehr zur Last fiele, hätte einer um so grösseren Anzahl noch, als bisher, auch die Reise zu den Festspielen erleichtert bezw. ganz bestritten werden können. Überdies — was wahr-

lich nicht zu unterschätzen bleibt! — Bayreuth hätte sich gleichsam bei verschlossenen Thüren im Wesentlichen unter uns Deutschen, lediglich vor dem vom Meister doch in's Auge gefassten „idealen Publikum", abgespielt. Und ebenso darf ja kaum ganz vergessen werden, dass Agitation und Propaganda dieser Wagner-Vereine im Innern damals für die Wagner'sche Kunst schon eine nicht zu verachtende Basis des geistigen Verständnisses für die Festspiel-Idee im Lande geschaffen hatten, welcher doch nicht so ohne Weiteres unsanft der Stuhl vor die Thüre gesetzt zu werden brauchte. Jedenfalls hätte wohl vermieden werden sollen und auch können, dass hämische Gegner das „Dank vom Hause Wahnfried" bei dieser Gelegenheit in der Tagespresse umher schleifen durften.

Genug, es hat nicht sollen sein; und wir begreifen ja auch wieder einigermassen, dass eine Festspielleitung, die praktisch vorgehen muss, sich nicht auf jene idealen Möglichkeiten allein verlassen will, sondern mit der strengen Notwendigkeit der realpolitischen Faktoren zu rechnen hat, welche in ihren unerbittlichen Forderungen ihrerseits nicht erst auf das Nachhinken der guten, schönen Absichten von Schwärmern für den sichtbaren Erfolg lässig zuwarten kann. Die Festspiele sind und werden heute thatsächlich von der weitesten, leider sehr gemischt-internationalen, „Öffentlichkeit" gewährleistet und erhalten. Seither sind die Hoffnungen auf ein Erreichen jener „virtuellen" Ziele in absehbarer Zeit, bei dem mittlerweile natürlich auch nicht ausgebliebenen Rückschlage nach innen, vollends auf Null herab gesunken — die „Wagner-Vereine" mit ihrem nachgerade völlig lächerlich gewordenen, mehr anspruchsvollen als hochsinnigen, § 1 haben jede Existenzberechtigung in den Augen klar Denkender bereits verloren. Der „Allg. Richard Wagner-Verein" könnte ja nun

freilich — unter ehrlichem Verzicht ein für alle Mal auf den falschen Ehrgeiz, die pekuniäre Stütze Bayreuths vorstellen zu wollen — sich in diesem seinem konstituierenden Hauptparagraphen innerlich reformieren; er könnte als seine besonderen Tendenzen z. B. neuerdings heraus stellen: a) den Besuch der Festspiele seinen Mitgliedern durch Ankauf von Freikarten zu erleichtern und b) den Geist Wagners im eigenen Kreise, wie durch Vorträge und Veranstaltungen nach aussen, lebendig zu wirken, den Ausbau seiner Ideen zu pflegen und das tiefere Erfassen der Wagner'schen Kunst im weiteren Sinne einer deutschen Kulturbewegung esoterisch vorbereiten zu helfen. Ich glaube aber wirklich und in der That, dazu ist es nachgerade schon viel zu spät geworden — es heisst überhaupt jetzt: „Biegen oder brechen!" Neue charakteristische Ziele verlangen eben auch einen frischen und prägnanten Ausdruck.

Etwas ganz Anderes, in diesem Sinne wirklich Zeitgemässes, wäre nämlich heute die völlige Neu-Organisation einer grossen deutschen „Wagner-Gesellschaft", mit regelmässiger, ihren Geist der gesamten Presse moralisch aufzwingender, ansehnlicher Jahresversammlung (der Ort wechselnd zwischen Bayreuth und Eisenach), sowie mit speziellem Jahrbuch etc. — nach dem Vorbilde etwa der bereits bestehenden „Goethe"-, „Schiller"- oder „Shakespeare-Gesellschaften", und zwar nur mehr zu rein geistigen Zwecken. In Ergänzung also zur gottlob lebendigen Kunst der Musen, und zwar mit mehr litterarischer, an das „Wagner-Museum" und die Ausbeutung seiner Schätze u. a. sich anlehnender Fortbildung der Wagner-Bewegung, gälte es hier gleichsam die Rettung des alten „Idealismus" an der Sache in's längst angebrochene Epigonenzeitalter hinüber. Dass es sich bei Richard Wagner um eine Kulturerscheinung im weitesten Sinne, um einen nationalen

Dichterheros der allgemein-menschlichen Bildung handelt, diese Erkenntnis hat sich durch die Festspiele selbst und ihre tief gehenden Wirkungen mehr und mehr verbreitet; sie war auch seiner Zeit durch die Bestrebungen zum Ankaufe des „Wagner-Museums" nicht wenig gefördert worden — kurz, sie ist längst in weitere Kreise entschieden genug eingedrungen, um den Boden für eine solche Neugründung heute reif erscheinen zu lassen und den Vergleich mit den bereits bekannten Dichter-Gesellschaften nicht erst weitläufig rechtfertigen zu müssen. Das mehr konservative Element der geistigen Nachlese, der historischen Erkenntnis, der ästhetischen Erläuterung und des kulturwissenschaftlich fördernden, ethischen Ausbaues der ganzen Lehre wird, wie bei allen solchen Vereinigungen der „Rückschau" auf einen Höhepunkt künstlerischer Blüte, hier unvermeidlich die vornehmste Aufgabe werden müssen. Das unmittelbar praktische, „aktuelle" Interesse der Proselytenmacherei tritt unwillkürlich zurück hinter dem bewahrsamen und geruhig ausdeutenden Geistes-Kult.

Dabei könnte die Frage vorläufig noch ganz offen bleiben, ob die „Bayreuther Blätter", die in dem „Wagner-Verein" ihren Brotherrn verlieren würden, künftig in das „Wagner-Jahrbuch" mit aufgehen sollten, oder aber vielleicht von Villa Wahnfried, die nach dem Testamente des Erblassers vermutlich ein angelegentlicheres Interesse daran hat, solche Opfer der Sache zu bringen, fortan in eigener Regie übernommen werden würden. Letzteres bedeutete sicher die relativ beste Lösung der Frage — und wäre es auch nur ein kleines Stück naturnotwendiger „Nemesis", welche Bayreuth selbst jetzt die Nachwirkungen jenes vielfach hier angezogenen Schreibens und der damit eingeschlagenen Taktik gegen den „Wagner-Verein" am eigenen Leibe noch nachträglich verspüren liesse. Denn so viel ist sicher: Bei dem alten, ganz

unvermeidlichen Konflikt zwischen Esoterik und Exoterik würden sich die „Blätter“, so fürchten wir wenigstens sehr, in ihrer Unweltläufigkeit wie Bleigewicht an das „Wagner-Jahrbuch“ hängen und einer im besseren Sinne populären Ausbreitung dieses selbst, wie insbesondere auch der „Gesellschaft“, doch wahrscheinlich nur wieder hinderlich im Wege stehen. Etwas Grosses, ein erheblicher Fortschritt wäre aber auf alle Fälle schon erreicht, wenn jene „Gesellschaft“ eben nur die spezifische Mission der früheren „Akad. Wagner-Vereine“ für das allgemeinere Publikum der Gebildeten heute beherzt antreten wollte — jener akademischen „Wagner-Vereine“, die sich die wissenschaftliche Bearbeitung der grossen Wagner-Frage und die ernste, kulturelle wie philosophische Fruktifizierung der ganzen Bewegung zur Bereicherung des Geistes wie des Gemütes, in dem heran wachsenden Geschlechte vor Allem, zur dankbaren Aufgabe gemacht hatten. Und dass es sich endlich bei dieser „Gesellschaft“ nicht mehr etwa um die alten Vergünstigungen für den Festspielbesuch, sondern höchstens um solche für den Bezug des „Jahrbuches“ oder des Besuches der Jahresvorträge noch handeln könnte, das braucht wohl nicht mehr eigens hervor gehoben zu werden . . .

Wie dem Schreiber dieser Zeilen zufällig bekannt geworden, sind zwei Männer, treue Anhänger und euergische Vertreter der Bayreuther Sache, schon seit einiger Zeit im Stillen an dem edlen Werke einer solchen Neugründung. Warum wohl ist es auf einmal wieder so stille geworden mit ihren dankenswerten Vorbereitungen? Warum gehen sie nicht weiter vor? „Heraus mit dem Flederwisch!“

*

Nachschrift: Heute würde sich Verfasser dieses wohl den ausgezeichneten Anregungen Dr. Paul Marsops ohne Weiteres anschliessen: vgl. die Artikelreihe „Der Kern der Wagner-Frage“ (Beil. zur „M. Allg. Ztg.“; 1902, No. 27—29). So ändern sich die Zeiten und wir uns mit ihnen.

6. Ein Laien-Kommentar zum „Cosima-§"
(1901)

„Der Cosima-§, und kein Ende" — so überschrieb ein Münchener Blatt unlängst einen seiner geharnischten Artikel gegen Bayreuth, und wir greifen das an dieser Stelle mit besonderem Nachdruck auf. Wenigstens sind wir fest entschlossen, nach Kräften alles zu thun, um diese Sache künftig nicht wieder einschlafen oder gar versumpfen zu lassen! Was an uns liegt, soll sie also so bald kein Ende mehr finden, diese erfreulicher Weise einmal in Fluss gebrachte öffentliche Debatte, und wir werden fortab nun auch keine Ruhe mehr geben, bis nicht die volle wünschenswerte Klarheit geschaffen, die notwendige „Novelle" zum unglückseligen neuen Urheberrechts-Gesetze noch mit durchgesetzt und der „Parsifal", dem letzten unantastbaren Willen seines Schöpfers gemäss, für Bayreuth dauernd (nicht nur bis 1913) gesichert erscheinen wird.

„Erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen!" —
So rief die Meisterklage furchtbar laut mir in die Seele . . .

Mit voller Absicht haben wir nämlich so lange mit einer Abgabe unseres Urteils zugewartet, um die inzwischen verlautbarten Stimmen besser sammeln, das ganze Für und Wider etwas klarer schon übersehen zu können — wie wir es eben für Pflicht und Aufgabe einer Revue*) halten, im Gegensatze zu dem oft so vorschnell-flinken Aburteilen unserer Tagespresse. Überdies steht die Eröffnung des diesjährigen Bayreuther Festspieles unmittelbar bevor und damit dessen 25jährige Jubelfeier ja nun glücklich auch vor der Thüre — gewiss nur

*) Obige Ausführungen erschienen im II. Juli-Hefte der vom Verf. herausgegebenen Münchner Halbmonatschrift „Gesellschaft".

ein Grund mehr, aus diesem Anlass gerade einige Worte Anteil nehmender, herzlicher Begrüssung an dieser Stelle mit zu sagen. Denn so viel wir jüngeren Wagnerianer vom unabhängigen Flügel während der letzten Jahre in Kunstund besonders in Weltanschauungs-Fragen dem „Hause Wahnfried“ wohl auch unseren sachlichen Widerspruch entgegen zu setzen hatten — in diesem einen Punkte müssen wir der Familie Wagner als solcher bei ihrem harten Strausse wider die Aussenwelt doch unbedingt zur Seite stehen. Und vielleicht dürfen wir sogar hoffen, dass gerade unser Wort in dieser Sache jetzt doppelten Wert erhält und vermehrten Eindruck macht; dass es einen um so besseren Klang noch hat, aus je freieren Stücken es, ganz ohne allen äusseren Zwang, hiermit abgegeben werden kann. Wenigstens glaube ich zuversichtlich annehmen zu dürfen, dass man meine Auffassung durchaus ehrlich finden wird und meiner Versicherung weit eher Glauben schenken muss, wenn ich selbst, der ich aus meiner gelegentlichen Frontstellung gegen „Jung-Bayreuth“ gar niemals ein Hehl gemacht habe, heute doch zu dem lauten und ehrlichen Bekenntnisse in meinem Gewissen mich verpflichtet fühle: Die bekannte, von Frau Wagner in den „M. Neuesten Nachrichten“ publizierte, sehr eingehende und aufschlussreiche Erklärung in Sachen „Parsifal“ unterschreibe ich Satz für Satz und Wort für Wort, mit vollstem Beifall, aus ganzem Herzen.

Und wirklich! Selten hat man der hoch begabten, unsäglich verdienten Frau rückhaltloser seine reinsten Sympathieen widmen können wie gerade in diesem akuten Falle. „Ich hätte wohl gehofft, dass die erste Erwähnung der Bühnen-Festspiele im deutschen Reichstage von einem anderen Gesichtspunkt aus und in anderer Form geschehen würde!“ — zumal dieses schwer anklagende Wort ihrer öffentlichen Aus-

sprache können, wir ihr nur lebhaftest nachempfinden; und das ist zugleich der *point d'honneur* für uns Alle, bei welchem man unbedingt die Sache auch des Namens Wagner energischest wieder einmal vertreten muss.*) Hier dreht es sich nicht mehr um Privatangelegenheiten, sondern um ein öffentliches Testament, ein ideales Vermächtnis Wagners an den würdigen Teil unserer Nation, und um die rein geistige Seelen- und Herzensangst einer streng gewissenhaft denkenden Witwe und Erbin, jene Willensbestimmung eines genialen Gatten durch das neue Gesetz ihren Händen dereinst entwunden zu sehen, es nicht mehr edel und lauter — nach dem klaren Wunsche des ihr so teueren Verblichenen — vor der Befleckung mit der Welt bewahren zu können. Nicht mehr nur den Schutz von 50 Jahren — nein, desto besser! — eine wirkliche Ausnahmestellung überhaupt des aussergewöhnlichen Werkes eines ausserordentlichen Ausnahme-Menschen gilt es hier zu schaffen und dauernd zu begründen. Denn dieses hohe Werk, aus ganz anderen Bedingungen erwachsen, einem ganz anderen Schosse als dem unserer bestehenden theatralischen Opernverhältnisse entstiegen, es hat inmitten dieser unserer übrigen Bühnenmisswirtschaft — lasst uns das ruhig und bestimmt einmal aussprechen: nun ein für alle Mal rein gar nichts weiter zu suchen. Allerdings, die „Münchner Zeitung" argumentierte scheinbar ganz einleuchtend: „Die grossen Opernbühnen der Gegenwart stehen heute den stilistischen und sonstigen Forderungen für die Aufführungen speziell der späteren Werke Wagners denn doch schon etwas anders gegenüber, als es zu jener Zeit der Fall war, da Wagner die volle Verwirklichung seiner Absichten nur auf einer eigenen Bühne für

*) Vergl. hierzu noch den Briefwechsel zwischen Bismarck und R. Wagner; „Bayreuther Blätter" 1901, VII. Stück.

möglich halten konnte." Hier wird jedoch durchaus verkannt, dass es sich gar nicht mehr um das Problem der technischen Vervollkommnung, die rein „stilistische" Frage daran, nur handeln kann, sondern dass es der besondere, ein völlig anders gearteter, weltfremder Geist überhaupt schon ist, was die Verpflanzung einer Schöpfung wie des „Parsifal" an die anderen Bühnen von vornherein völlig illusorisch macht, was seine Preisgabe (nachdem das Missgeschick mit den „Nibelungen" 1876 sich nun schon einmal erfüllt hatte) zu einem nationalen Unglücke vollends machen müsste. Des zum Beweise darf ich hier vielleicht auf Band I meiner soeben erscheinenden „Wagneriana" verweisen. Wenigstens möchte ich mich doch der Hoffnung hingeben, dass der Leser solchem zusammen fassenden „Wagner-Credo", gerade bezüglich des „Parsifal", etwas wie eine Ahnung jenes ernsteren Thatbestandes wohl entnehmen werde. Ich selber teile ja heute durchaus nicht mehr alle die darin nieder gelegten Anschauungen; allein dem wird man sich danach kaum mehr entziehen dürfen: dass dieser eigene, *toto genere* von der „Welt" verschiedene Geist dort als besondere Weltanschauung, als eigenartige Kultur im Ganzen wirklich vorhanden ist; dass er nun einmal Bayreuths ganz aparte Ideal-Sphäre bildet und diese Örtlichkeit zugleich auch durchaus nötig hat, um mit solcher Eindringlichkeit, mit dieser Ausdruckskraft, eben als Ideal, rein und lauter auf jene fremd gesinnte Welt alsdann zu wirken.

Anderseits wieder sollte doch gerade ein Blatt wie die „Münchner Post" über die künstlerisch faulen „Grund"-Voraussetzungen eines „Prinzregenten-Theaterbaues" füglich besser Bescheid wissen, als dass die Hoffnungsseligkeit noch gerechtfertigt erscheinen dürfte, wie sie sich dort in den folgenden Ekstasen kürzlich erst noch Luft gemacht hat: „Das Bayreuth Richard Wagners war die

äusserste und letzte praktische Bethätigung des vom Meister geschaffenen Kunstwerkes und als dessen vorbildlich wirkende Manifestation ideell und historisch berechtigt. Sein Wert lag im Charakter des Führenden und Vorbildlichen. Nun wohl, dieses Ziel wäre erreicht: Gefolge ist heute da, welches das in Bayreuth geschaute Vorbildliche zu noch höherer Vollkommenheit (!) zu führen bestrebt ist ... Das Erbe Bayreuths und des Bayreuther Gedankens zu übernehmen, seine ursprünglich so echte Tradition in sich lebendig werden zu lassen, diese hohen Aufgaben fallen in erster Linie dem Münchner Prinzregenten-Theater zu. Das Prinzregenten-Theater ist bekanntlich die erste öffentliche deutsche Bühne, welche nach den optischen und akustischen Reformen Richard Wagners erbaut ist. Es ist einfach eine Versetzung des Bayreuther Festspielhauses nach Bogenhausen. Wird nun der Geist, der in das neue Haus zieht, der des alten Wagner-Bayreuths sein — und die selbstsichere Persönlichkeit Hermann Zumpe's scheint hiefür wohl zu bürgen —, so ist hier die künstlerische Stätte geschaffen, wo zum ersten Male in Deutschland dem Gedanken einer Sezession von dem Cosima-Siegfried-Bayreuth mit innerer Berechtigung energisch Ausdruck gegeben werden kann." — Welch Zwiespalt der Natur und im eigenen Lager! Hatte es doch, etwa um die selbe Zeit, an der nämlichen Stelle, und zwar unter der Spitzmarke „Nur Spekulation!" klar und unzweideutig gelautet: „Wer da immer noch geglaubt hatte, das berühmte Konsortium ‚vornehmer Herren', das weit draussen bei Bogenhausen mitten in das ausgeziegelte Brachland hinein einen modernen Musentempel baute, sei lediglich von lauter Begeisterung für die Kunst angespornt worden, was ‚dankend anerkannt werden müsste', wird nun gründlich eines Besseren belehrt. Und zwar durch den Geschäfts-

bericht dieser Terrain-Gesellschaft selbst. In diesem Geschäftsberichte wird nämlich ausgeführt, dass bis jetzt mit dem Verkaufe von Bauplätzen nichts zu machen war. Von der bevorstehenden Eröffnung der Prinz-Regenten-Brücke und der Eröffnung des Prinzregenten-Theaters erwarte man sich aber eine Belebung der Bauthätigkeit im Osten und eine vorteilhafte Verwertung der gesellschaftlichen Grundstücke." Und dass diese Auffassung der Sachlage im „Grunde" auch nur die richtige ist, das bewiesen uns gelegentlich sogar die „M. Neusten Nachrichten", als sie — leider einzig und allein nur in ihrer diesjährigen Faschingsnummer — Herrn von Posart durch ein solennes Manifest über absolut nötige Theater-Neugründungen in München parodierten, als welches gar vielsagend auf ein frommes „Mit Gott!" wörtlich hinaus lief. Darin vermögen uns also auch Protektions-Vereine mit glänzenden und klangvollen Namen nicht weiter irre zu machen ...

Im Übrigen war es geradezu unerhört, wie man — schon bei den Reichstagsverhandlungen — schlankweg immer nur von dem „Cosima-§" des neues Urheberrechtsgesetzes zu sprechen sich herausnahm. Die ganze Ignoranz des deutschen Journalismus wie unseres reichsdeutschen Parlamentariertums gehörte wohl dazu, vorzugeben oder anzunehmen, dass lediglich „*res Wagneriana agitur*" in diesen Fragen; dass um eine persönliche, rein interne Familienangelegenheit des Hauses Wagner nur gespielt werde bei der Forderung einer Ausdehnung der gesetzlichen Schutzfrist für das geistige Eigentum, von 30 Jahren fortan auf einen Zeitraum bis 50 Jahre nach dem Tode des Urhebers. Wer beim internationalen Urheberrechtskongresse zu Dresden seinerzeit anwesend war, der weiss es seit dem Jahre 1895 schon, dass dort diese Forderung als „Ziel auf's Innigste zu wünschen" für alle zivilisierten Nationen der Berner „Litteratur-

Konvention" bereits entschieden genug ausgesprochen und eingehend begründet worden war. Man wird sich also im „Volke der Denker und Dichter" zuversichtlich wieder einmal bloss gestellt haben, indem man sich hier, entgegen den klaren Ergebnissen jenes interessanten Kongresses von dazumal, noch jetzt gegen eine solche Verbesserung sperren zu sollen glaubte. Denn, genau genommen, sollte man doch noch viel weiter gehen und müsste eigentlich nachgerade schon bei der Anschauung längst angekommen sein, dass kein Mensch eigentlich Veranlassung habe, sein wohl erworbenes Besitztum der Allgemeinheit, statt seinen rechtmässigen Leibeserben, einfach zu verschenken, so lange das mit den materiellen Gütern nicht ganz ebenso gehandhabt wird; dass eine Unterscheidung zwischen „leiblichem" und „geistigem" Eigentum in unserer Gesetzgebung, in Form ganz verschiedener Behandlung der beiden Materien, eine völlig unbillige Zumutung an die davon betroffenen produktiven Geister und deren Nachkommen noch vorstellt, die alsbald beseitigt werden muss; dass es eine Schmach ist und bleibt für das geistige Deutschland, wenn Enkel oder indirekte Abkömmlinge Schillers, Herders, Lortzings etc. etc. — bei einer „Schillerstiftung" oder dergl. heute in unserem Lande betteln gehen müssen.

Der frühere Intendant von Werther hat das alles in einem „offenen Schreiben" an Frau Wagner bereits klar und einleuchtend genug als *Nonsens* der Urheberrechtsfrage betont, so dass wir uns dabei nicht lange erst aufzuhalten brauchen. Und wenn gar Herr Ludwig Hartmann in Dresden neuerdings die naive Meinung vertreten möchte: dass eine aus dem Geisteswerk gezogene Rente für den Schöpfer über den Zeitraum von 30 Jahren hinaus schon deshalb ungerechtfertigt erscheine, weil auch das grösste Talent nichts allein nur aus sich habe, sondern

sein Können der Erziehung im weitesten Sinne, also wieder den „Mitmenschen seiner Zeit,“ verdanke — nun, so liegt hier der Trugschluss doch völlig auf der Hand; so ziehe man doch auch mit dem materiellen Eigentume dann die entsprechenden Konsequenzen, denn kaum Einen dürfte es hier geben, der sein „Vermögen“ zuletzt und in gewissem Sinne nicht auch wieder den „Mitmenschen seiner Zeit“ — abgezogen hat! Was wir heute hier sagen wollten, war einzig dies: dass es uns — selbst beim Mangel einer tieferen Einsicht in die Berechtigung solchen Standpunktes auf Seiten der Majorität — wirklich gar nicht weiter darauf ankommen sollte, für einen völlig extraordinären Fall beherzt auch einmal eine „Extrawurst“ von Gesetz zu beantragen, für das Genie nicht die platte Norm, sondern die uns selbst ehrende würdige Ausnahme auch gesetzlich zu verlangen. „Das Plebiszit als Korrektiv der Wahlen“! Aus den 80er Jahren erinnere ich mich deutlich, einen bezeichnenden Aufsatz dieser Überschrift in den „Bayreuther Blättern“ einmal vorgefunden zu haben, aus dem mir zum ersten Male so etwas wie Ahnung jener höheren Wahrheit aufdämmerte und entgegen trat: dass nicht die „Majorität“ der Nullen, sondern vielmehr die Einer an sich einen Wert für eine Nation, selbst *in politicis*, einmal abgeben können. Und mittlerweile sind wir durch eine Nietzsche noch hindurch gegangen und wahrlich doch in diesen Dingen nicht gerade prüder geworden. Also: „In der That, ja! — Für den Ausnahme-Menschen gehört ohne Zweifel auch ein Ausnahme-Gesetz!“ . . . so beantworten wir den Entrüstungsruf unserer *soidisant* „deutschen Presse“ auf die Frage: „Wie? Soll denn etwa gar um eines Menschen willen allein ein ganzes Gesetz gemacht oder nach ihm selbst besonders umgemodelt werden?“

Von den „materiellen Interessen“ Bayreuths bei

dieser Gelegenheit wieder zu reden, kann wirklich nur mehr einem beifallen, der das eben nicht besser versteht, bedeutet aber eitel Wortschwall für alle diejenigen, die nur einmal hier „hinter die Kulissen“ geblickt haben und wissen, was wir unter dem „Bayreuther Festspielfonds“ im Ernste zu verstehen, uns zu denken haben. Ein solcher näher Eingeweihter könnte höchstens das Eine lebhaft bedauern, dass sich „Haus Wahnfried“ in diesem Punkte gerade der Öffentlichkeit gegenüber seit Jahren eine so stolze Reserve auferlegt hat. An die Familie als solche aber, als an den angeblich „verantwortlichen“ Teil, das Ansinnen stellen: die Preise der Plätze nicht mehr so hoch zu nehmen, das hiesse den Festspiel-Verwaltungsrat einfach zur Misswirtschaft und finanziellen Unverwaltung verurteilen, über welche dann erst recht der Zeitungs-Mob und Journalisten-Pöbel mit seinem losen Maule her ziehen würde. Denn, es ist nun einmal leider eine nicht hinweg zu leugnende, nackte Thatsache: ein solches Festspiel verschlingt Unsummen! Und das ist gewiss: ebenso wie die selbe Meute, die sich heute eifernd und hetzend über ein „Bayreuther Reservatrecht“ aufhält, später — wenn der „Parsifal“ unvermeidlich dann an unwürdiger Stelle auftreten müsste — Zeter und Mordio über solch' „skandalöse Profanation“ schreien würde, ganz ebenso würden just die selben Leute, die heute geschmackvolle Andeutungen von einer „Bayreuther Beutelschneiderei“ sich nicht entgehen lassen, alsdann, wenn es dort finanziell einmal krachte, hämisch auf den heillosen „Bankrott“ der Sache hinweisen und — was die Hauptsache ist — ihrerseits keinen Finger zur Sanierung dieser Dinge mehr rühren. — „Bayreuther Geschäftsgeist!“ Es ist wirklich an der Zeit, einmal völlig reinen Wein darüber einzuschänken, was es damit im letzten Grunde für eine Bewandtnis hat. Richard Wagner erklärte stolz und frei: „Ich ver-

achte die Presse!" Und die treuen Hüter seines Erbes wie Vollstrecker seines geistigen Testamentes halten eben auch in diesem wichtigen Punkte fest an der unverfälschten Tradition, indem sie — komme, wer da immer wolle — grundsätzlich keinerlei Freikarten für die Festspiele an Referenten verabfolgen. *Hinc illae lacrimae!* Darin allein schon liegt das eigentlichste, letzte Geheimnis so mancher jener heftigen, gegen das Haus Wagner oder die Festspielleitung hartnäckig inszenierten, grossen Presse-Fehden. Man darf also den Spiess geradezu umkehren: Die „schnöde Gewinnsucht", die man Villa Wahnfried als innerste Gesinnung imputiert, ist vielmehr wohl meist die innere Triebfeder all der Schrei-Maschinen, die ein Ernst von Possart z. B. im entscheidenden Momente seiner „Festspiel"-Kampagne so fein und klug zum Schweigen zu bringen verstand. Bayreuth aber hat gegebenen Falles, im Bewusstsein seiner idealen Position, den starken Mut, diese Presstreibereien gegen sich los- und ruhig über sein Werk ergehen zu lassen — Respekt darum vor diesem künstlerischen und moralischen Bayreuth! . . .

Gewiss hat Wagner selbst sich sein „Deutsches Olympia" wesentlich anders, beileibe nicht etwa als Stelldichein der zahlungsfähigen Herren Fremden gedacht. Aber, wenn sich das als ein frommer Wunsch und als ein schöner Wahn noch bei Wagners eigenen Lebzeiten leider heraus stellte — wahrlich, so trägt weder der Meister, noch seine Familie, noch der Verwaltungsrat, sondern das viel besungene, weit gerühmte „deutsche Volk" selber ganz allein daran die Schuld. Oder, wer hinderte denn diese gutmütige, blöde Herde ehedem daran, in gleich hellen Scharen herbei zu strömen — wer? wenn nicht seinerzeit die privilegierten Leithammel, nämlich eben wieder die selbe, jene „Festspiele" ihrem

Volke so gründlich vergraulende Presse, die es jetzt am allernotwendigsten hat, das „Haltet den Dieb!" — oder in unserem Falle: „Bayreuth ist Ausländerei, für uns Alle unzugänglich und schlechterdings unerschwinglich geworden!" laut in die Menge hinein zu rufen. Und wo waren denn bei uns bisher die Damen aus den höchsten aristokratischen Kreisen, die zu einem Komitee zusammen traten (wie uns dies aus Frankreich soeben wieder gemeldet wird), um strebsamen jungen Künstlern die Reise nach Bayreuth zu ermöglichen?! —

Nur in Einem können wir Frau Cosima Wagner beim allerbesten Willen nachträglich leider nicht beitreten, geschweige denn so recht von Herzen nun zustimmen. In einer Nachschrift zu jener oben angeführten, gewichtigen „Erklärung" schrieb die verehrte Dame nämlich bald darauf noch an die „M. Neuesten Nachrichten": „Den Allgemeinen Wagner-Verein betreffend, so habe ich diesem durch Baron v. Wolzogen mein Schreiben an die Herren Reichstagsabgeordneten übermitteln lassen, da ich das als meine Verpflichtung gegen den geschätzten Verein hielt und ich mich auf seine tüchtige Gesinnung verlasse, um mich in der Schutzfrage des Parsifal nach Kräften zu unterstützen." Aber wie ist mir's denn? Wie lautete doch gleich die Version seinerzeit im Jahre 1891, welche sich in einer gewissen Generalversammlung bekanntlich zu einem so graziösen, viel bemerkten Denkzettel der „Frau Meisterin" an die betreffenden Vereine verdichtete? Damals klang es — und mit Recht — wie: „Der Mohr hat seine Schuldigkeit nicht gethan!" Das zum Mindesten also wäre uns doch völlig neu, dass Frau Wagner sich nun auf einmal „auf seine tüchtige und bewährte Gesinnung verlassen" zu können glaubt, ja von „Verpflichtung" ihrerseits gegenüber diesem Vereine und seinen leitenden

Männern sogar sprechen will. Wer sich eben, wie jener Verein dazumal, seine natürliche Autorität widerspruchslos-lammfromm in solcher Weise untergraben liess, der hat heute keine mehr bei diesen Kämpfen in die Wagschale zu werfen — mag er gleich in rührender Selbstvergessenheit mit Petitionen an Reichskanzler und Bundesrat wacker voran schreiten wollen. Nein, nein — eine solch' überlebte Sache lässt sich dann nicht auf einmal wieder galvanisieren; eine so abgestandene und verbrauchte, skandalös rückläufige Organisation wie jener „Allgemeine Deutsche Wagner-Verein", er gehe nur ruhig vollends den wohlverdienten Weg alles Fleisches, seiner definitiven, unaufhaltsamen Auflösung möglichst rasch nun entgegen! Neue Aufgaben erfordern auch neue Bildungen. Angesichts einer so „brennenden" Frage wie der Bayreuther „Parsifal"-Angelegenheit erlaube ich mir vielmehr jetzt einen früheren Vorschlag (vergl. „Allgemeine Musik-Zeitung" 1898, No. 35) auszugraben und einer weiteren Öffentlichkeit nunmehr erst recht nachdrücklich wieder zu unterbreiten: „Wagner-Gesellschaft — nicht Wagner-Vereine!" Dem derzeitigen konkreten Bedürfnisse entsprechend, müsste diese, nach dem Vorbilde der Goethe- und Shakespeare-Gesellschaften wie der Schiller-Stiftung in's Leben zu rufende, völlig neue Organisation allerdings die „gesetzliche Erhaltung des Parsifal ausschliesslich für Bayreuth" zunächst einmal zum Hauptpunkte ihres grossen Arbeitsprogrammes erheben, praktisch mit Energie und aller Sachkunde nach dieser Seite hin vorgehen und jene Bestrebungen wenigstens das erste Jahrzehnt hindurch zum bevorzugten Hauptgegenstand ihrer durchgreifenden Wirksamkeit machen. Volle 12 Jahre hat es ja — nach dem neuen Gesetze — damit immer noch Zeit, gottlob! In dieser Frist kann viel geschehen; und bis dahin, mein' ich, sollte eine

neue grosse „Wagner-Gesellschaft“ das vorgesteckte Ziel doch auch erreichen können. Wer ist mit mir der selben Meinung?

Zum 25jährigen Bestande der Bühnenfestspiele

(1901)

Das erste Festspiel von 1876 und das letzte vom laufenden Jahre: beide schlossen mit einem erklecklichen Defizit. Nur lag dies damals daran, dass zu wenig Festspielgäste gekommen waren, während das „Defizit“ diesmal darin bestand, dass offenbar noch zu wenig Vorstellungen gegeben wurden, so dass lange nicht alle Besucher aufgenommen werden konnten und sehr Viele ohne Karten wieder abziehen mussten. Das bildet immerhin einen ganz erheblichen Unterschied. Und dergleichen nennt man dann eben: „Jubiläum“.

„Wie konntest du es begeh'n?“ Ich wusste es nicht. „Weisst du, wie das ward?“ Das weiss ich nicht. „Weisst du, wie das wird?“ Das weiss ich nicht. „Weisst du, was du sahst?“ Ich weiss es nicht. „Das weisst du alles nicht! — Die Namen denn, die heuer dort sangen?“ . . . Ich las gar viele, doch weiss ich ihrer keinen mehr. „Nun sag'! Nichts weisst du, was man dich frägt: jetzt melde, was du weisst! Denn etwas musst du doch wissen.“ Ich hatte einen Meister: Richard Wagner er heisst! „Ein guter Meister — doch lang' schon tot; wie regelte der wohl des Spieles Gebot?“ Zarathustra (als Kundry *la socrière)* dazwischen rufend: „Dein Meister ist tot — dich Thoren hiess er mich grüssen!“ Das lügst du!! (Ich will ihm wütend an die Kehle.) „Verrückter Knabe! . . . Er sagte wahr; denn nie lügt Nietzsche, doch sah er viel.“ Ich — — verschmachte! „Was also ist Bayreuth?“

Das sagt sich nicht . . . Nur Ruhe will ich, ach, dem Müden! — Schlafen! — Oh, dass mich keiner wecke! . . . Nicht doch! — Was denn? — Ei, werd' ich dumm? — — Halloh! ich glaube wirklich, ich habe einen schweren, so wüsten als wirren Traum da eben gehabt. Also rasch, den Rest von Schlaf aus den Augen gerieben — auf, zur Sache!

Nun denn: Ich habe ein Buch über den „Modernen Geist in der Tonkunst" verbrochen, bekanntlich Nietzsche herausgegeben und, Dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Verlages Schuster & Loeffler in Berlin, „Wagneriana" (I) veröffentlicht. Und zwar habe ich die letzteren schon lange Zeit vor dem ersteren niedergeschrieben. Ich war am „Nietzsche-Archiv" zu Weimar und war bei den Festspielen in Bayreuth. Und zwar bin ich bei den letzteren auch nach meinem Aufenthalt am ersteren wieder gewesen. Wie reimt sich das alles wohl zusammen? „Doch ein sonderbarer Kauz, dieser Seidl!" — werden nun wohl Manche sagen. Und merkwürdig, ich selber komme mir nachgerade sonderbar genug dabei vor; denn ich kann offenbar nun und einmal nicht lassen von der „Wagnerei" und vermag von diesem „Zauberer" beim besten Willen nicht wieder los zu kommen. Mit wahrer Spannung hab' ich die Fahrt, jetzt nach einem vollen Lustrum der „Karenz", dorthin wieder angetreten, mit Frohlocken und Begeisterung dem „Ring" entgegen gesehen, mit klopfendem Herzen den neuen „Fliegenden Holländer" erwartet und mit förmlicher Atembeklemmung der Erregung und der Bängnis (schon die ganze Zeit meines dortigen Aufenthaltes vorher) ordentlich darauf gepasst, wie zumal der „Parsifal", dieses früher so tief mir in's Herz gewachsene Mysterium, jetzt auf dem Boden meiner neuen Erkenntnis, auf mich wirken würde. Wie sagt doch Nietzsche? „Was mich nicht umbringt, macht mich stärker." Es hat mich

aber wieder umgeworfen — einfach nicht in mir umzubringen, dieser Wagner und dieses Werk! Bin ich darum schon schwächer geworden und muss mich zum femininen „Dekadenten“ vor aller Welt also offen nunmehr bekennen? . . .

Es ist hier wohl nicht der Ort, diese höchst persönlichen Konfessionen fortzusetzen und psychologische Analysen für die Retorten exakter Wissenschaft oder experimenteller Spezialforschung zu liefern. Ich will es auch den Bayreuther „Gralshütern“ im eigentlichsten Sinne, deren Horizont noch niemals auch nur der geringste ketzerische Gedanke getrübt hat — all den „im Glauben seligen“ Trabanten, Automaten, Pagoden etc. getrost überlassen, wieder einmal — zum so und so vielten Male — den alten Gemeinplatz vom „Triumph des Bayreuther Gedankens“, den „Offenbarungen“ seines Stiles und der hohen „Weihe“ seiner Kunstpflege, zu treten. Meine heurigen dortigen Festspielerfahrungen sind von mancherlei, zum Teil auch recht herben, Enttäuschungen keineswegs frei geblieben, und vielleicht darf auch auf mich ein ganz klein wenig mit zutreffen, was jüngst Leo Berg von einer gewissen Klasse ästhetisch veranlagter Menschenkinder ausgesagt hat: „Der kleinste Mangel, die kleinste Disharmonie verleidet ihnen eine Sache; alles Fertige, Erreichte langweilt sie (wie jeden, produktiven Geist), und alle Wiederholung ermüdet sie (wie jeden, der selber reich ist).“ Es handelt sich eben nur um ein relatives Urteil in der Sache — bei Unsereinem wenigstens, der frühere Erlebnisse, höchste Massstäbe und Vergleichspunkte, bereits dorthin mitbringen darf. Nichts Menschliches, Allzumenschliches aber wissen auch wir uns fremd, — dankerfüllten Herzens hat daher auch meine Wenigkeit ihr (wenigstens 20jähriges) Jubiläum heuer festlich dort begehen dürfen. Und gegenüber einer gerade diesmal wieder

ganz unverantwortlich vordringlichen Bayreuth-Hetze, wie dem blindwütigen Gekläff einer geradezu widerlichen Pressmeute scheint mir doch hinreichender Anlass gegeben, an dieser Stelle auch einmal darauf hinzuweisen, dass selbst eine solch unabhängig-freie Anschauung der Bayreuther Dinge, wie ich sie eben angedeutet und — ich denke — selbst wiederholt bewiesen, zu wesentlich anderer Auffassung als unsere sogenannte „öffentliche Meinung" und „litterarische Kritik" über den dortigen *genius loci* gelangt; dass sogar ihr es hoch an der Zeit erscheint, ein lautes und deutliches: „Wagnerianer aller Länder, vereinigt euch!" und „Gralshüter ihr, wahrt eure heiligsten Güter!" in sympathischem Zurufe dorthin erschallen zu lassen. Ganz in Sonderheit wird es hier — schon um zu zeigen, welch anderer, grundverschiedener Geist da herrscht, und wie charakteristisch sich ein Bayreuth vom Getriebe der übrigen „Welt" da draussen abhebt — gut sein, einmal wie von ungefähr einzelne markante Typen dieses Bayreuther Unterschiedes auch klar heraus zu heben. Man mag diesem Geiste treue Gefolgschaft leisten oder aber ihm auf Grund individueller Lebensgesetze und neuer Zukunftsideale als ritterlich-vornehmer Widersacher gelegentlich trotzend entgegen stehen — aber verleumden soll und darf man ihn wenigstens nicht ungestraft! Und wenn irgend etwas, so ist doch ein derartiges Jubiläum wahrlich die geeignete Gelegenheit, solch' ernste Prüfung anzustellen und mit einer gerechten Anerkennung zu Gunsten der Sache als solcher auch nicht zu kargen.

Denn — frei heraus mit der Sprache! Was ist es wohl: Person oder Sache, wenn man nirgends, in keiner illustrierten Zeitschrift, keinem Schaufenster und keinem Kunstladen, ein Konterfei von Frau Wagner zu sehen, geschweige denn zu kaufen bekommt? (Das von Otto Greiners Meisterhand auf Stein

gezeichnete für die spezielleren Kunstliebhaber einzig ausgenommen.) Und wenn die Welt noch niemals, auch anlässlich dieser Jubelfeier nicht, von irgend welcher äusseren Dekoration dieser überragenden Frau gehört, vielmehr gerade diesmal von ihrer ausdrücklichen, entschiedenen Ablehnung solcher Firlefanzereien deutlich vernommen hat, als welche auf „Kinder der Welt“ sonst doch einen so grossen Eindruck zu machen pflegen? — Sodann: Handelt es sich um „Geschäfte“ oder „Ideale“, wenn die Familie Wagner weder Überschüsse noch Tantièmen aus den Bayreuther Festspielaufführungen in die eigene Tasche steckt (wie der geschmackvolle Ausdruck lautet), sondern alles hübsch haushälterisch immer zu einem Festspielfonds auch der mageren Jahre fliessen lässt? Und wenn dementgegen die selbe Familie Wagner für etwaige besondere Repräsentationskosten eines Jahres ihrerseits sogar noch persönlich aufkommt? — Soll es ferner als Eigennutz oder als Pietät gelten, wenn Frau Wagner die deutsche Öffentlichkeit flehentlich beschwört, wenigstens den „Parsifal“ durch ein Ausnahme-Gesetz 50 Jahre bis nach dem Tode des Urhebers jener Bayreuther Bühne zu erhalten, indem sie dazu in aller Form noch hoch und heilig erklärt, dass sich diese Schutzfrist-Erweiterung ja nicht auf alle Werke des Meisters zu erstrecken brauche und die Erben nach 1913 dann ja gerne auf alle Tantièmen verzichten wollten — alles aus reiner Herzensangst und edelster Pflichterfüllung eben, um das geistige Testament des Schöpfers von Bayreuth auch treulich halten und wahren zu können?! — Und wie sollen wir es wohl nennen: blassen „Konkurrenz-Neid“ oder aber doch „Idealismus“, wenn Angehörige des „Allg. Richard Wagner-Vereines“ heuer in besonderer Sammlung eine Jubiläums-Spende von über 20000 Mk. zum Ankaufe von Freikarten für deutsche Unbemittelte neben dem laufenden

„Stipendien-Fonds" zusammen gebracht hatten? So also und nicht anders hat man in Wagnerianer-Kreisen still und bescheiden, aber nachhaltig und vornehm, sein Bayreuther Jubiläum würdig begehen zu müssen geglaubt, und es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass zuletzt doch nur einer, der zu dieser Stiftung etwa beigetragen, sich das Recht zugleich erworben hätte, seine Stimme im grossen Entrüstungssturme gegen sogenannte „Bayreuther Zustände" mit gutem Gewissen zu erheben. Aber merkwürdig, gerade von diesen, hierzu allenfalls berufenen Leuten hat man keinen Einzigen unter jenen Schreihälsen — mit ihrem albernen, weil ganz missverständlichen: „Los von Bayreuth!" — gefunden. — Und auch, wenn der Verwaltungsrat der Bühnenfestspiele die Eintrittskarten zum „Ring" seit Jahren nur für alle vier Abende zusammen ausgiebt — selbst auf die Gefahr hin, dies als wenig *fairen* Geschäftskniff dann verschrieen zu sehen —, werden wir Einsichtsvolleren dies als „Beutelschneiderei" ihm auszulegen vermögen? Ganz abgesehen noch davon, dass es einen ganz eigenartigen und seltenen Reiz für sich hat, als gleichheitliches Kunstpublikum, mit immer den gleichen Nachbarn, Vor- und Hintermännern, in gemeinsamem Erleben während vierer Abende, zu alleredelstem Kunstgenusse gleichsam einmal zusammen zu wachsen, wir also alle Ursache haben, jenem als Geniessende dafür gerade dankbar zu sein — ganz abgesehen davon, muss es doch zum Mindesten irgendwo auf dieser Welt eine sichere Stätte geben, da man durch äusseren Zwang ein Mal sich an- und festgehalten sieht, die grandiose Tetralogie streng nach dem Willen und der Absicht ihres Schöpfers auch als ein ganzes Werk „festlich" zu empfahen.

Weiterhin: In der ganzen Welt hört man immer von den Bayreuther „Muster-Aufführungen" fabeln. Der

wahrhaftige „Bayreuther“ weiss das aber längst weit besser. Er, der auch kaum je vorher nach dem Personenverzeichnisse, auf den Theaterzettel des Tages, sieht (von welchem die Berichte unserer offiziellen Herren Referenten desto voller strotzen), weil es ihm hier grundsätzlich mehr auf das grosse Ganze als auf den — wenn auch noch so hoch stehenden — virtuosen Einzelnen ankommt: er seinerseits spricht in der Regel lediglich von „Festspielen“; denn er kennt ihre natürlichen Unvollkommenheiten und die leidigen Zufälle sehr genau, an deren Ausgleich dort um so unablässiger stets weiter gearbeitet wird. Er weiss ganz ebenso aber auch, dass sie auf dem Boden der dortigen Praxis und Kultur ihn aus allem Alltag, aller Routine und Schablone mit Macht jederzeit heraus heben und in freiere Höhen zu rein menschlicher Freude je und je empor tragen, da sie denn durchaus veränderten Bedingungen hier entspriessen. Es giebt in ganz Deutschland keine Bühne, welche die Musse von 10 Monaten besässe, um (einmonatliche) Aufführungen einzig nur von 3—4 Werken vorbereiten zu können! — Und mit dem entgegen kommenden Aufschliessen der Bayreuther Pforten zu Gunsten der ebenso zahlungsfähigen als fixen p. t. Herren Fremden, auf Kosten unserer lieben guten Deutschen — wie steht und verhält sich's wohl damit? „Bayreuth existiert ja nur mehr für die Ausländer!“ . . . Man lese die feine Argumentation eines so vortrefflichen Kenners der Verhältnisse, als Hans von Wolzogen, wie sie jüngst unter der Überschrift „Fünfundzwanzig Jahre Bayreuth“ im „Türmer“ zu finden war. Dieses kühne Wort nämlich geht „um unter den Deutschen, die uns so lange im Stich gelassen hatten. Ja, sollte man sie denn abweisen, wenn sie kamen (diese Auländer)? Sollte man sie etwa noch durch Zurücksetzung bestrafen, weil sie als Erste der Erkenntnis freien Ausdruck ge-

geben, dass Bayreuth ein einzigartiges Merkmal deutscher Art und Kunst sei? Wenn aber nun einmal jemand im stolzen Bewusstsein seiner Geburt als Deutscher, nachdem er sich reichlich spät zum Besuche von Bayreuth entschlossen, gerade den Platz nicht mehr erhalten kann, den er sich ausgedacht hat: den siebenten Platz in der sechsten Reihe rechts, aber mit angenehmen deutschen Nachbarn auf beiden Seiten und vorn und hinten, dann klagt er laut und hell den Verwaltungsrat an, es würden ihm zahllose Ausländer vorgezogen — neuerdings meist ‚Engländer', denn das klingt noch niederträchtiger!" ... Nachweisbar 80 % aller Eintrittskarten wurden in diesem Jubeljahre an Deutschland ausgegeben. Nur, seltsamer (und doch auch erfreulicher) Weise, für den „Ring" gerade hatte sich das Verhältnis zu Gunsten der Fremdländer wieder etwas verschoben. Wozu also noch immer der Lärm? „Was steht den Herrn zu Diensten?"

Endlich darf vielleicht noch zur einleuchtenden Schluss- und Gesamt-Charakteristik von „Bayreuther Art und Kunst" hier sehr wohl dienen eine bezeichnende Stelle aus dem Schreiben eines (leider bereits verstorbenen) ungemein feinfühligen und reich gebildeten Kunstkenners, Conrad Fiedler mit Namen, das dieser nach den Neu-Einstudierungen des „Tannhäuser" und „Lohengrin" zu Bayreuth voll Ernst und Wärme an einen skeptischen Freund gerichtet hatte und das ebenfalls wieder, wie so manches andere Dokumentarische, in den bewussten „Bayreuther Blättern" seine erste Veröffentlichung gefunden — von welchen es überhaupt, und erst recht wieder aus Anlass dieses Jubiläums, das auch ihre Jubelfeier bedeutet, heissen darf: sie sollten fleissiger gelesen und weniger getadelt sein. Fiedler also schildert da, aus den damaligen Erlebnissen heraus, seine Eindrücke des aller übrigen Theaterwelt gegenüber so völlig ab-

seitigen Bayreuther Wesens wie neuartigen Festspielgeistes — und zwar sehr anschaulich folgendermassen: „Sie werden unzweifelhaft von der wundervollen Inszenierung ... und wahrscheinlich auch von der nicht ganz genügenden Besetzung ... reden hören. Beides trifft zu und hat doch so gar nichts zu thun mit dem, was an der hiesigen Aufführung ... merkwürdig ist. Es hat sich wieder einmal die alte Erfahrung bestätigt, dass das Publikum dem Neuen, das ihm geboten wird, vollkommen ratlos gegenüber steht; und ob es von der Kritik gut beraten wird, erscheint mir mindestens zweifelhaft. Es kann mich ganz unglücklich machen, wenn ich Worte wie Inszenierung und Regie auf Bayreuth anwenden, wenn ich die Leute vom Ballett, ... von der Pracht der Dekorationen und der Echtheit der Kostüme schwärmen höre." (Es giebt nur leider zumeist keine anderen Worte dafür in der Fachsprache — und daher diese allgemeine, heillose Verwirrung der Begriffe in allem, was Bayreuth angeht! D. Ref.) „Es ist nämlich ganz unmöglich, mit diesen Requisiten der Theatersprache das zum Ausdrucke zu bringen, was die dortige Aufführung thatsächlich über die Sphäre der gewohnten theatralischen Vorführungen weit hinaus hebt. Ich kann nicht anders sagen, als dass hier eine Art von künstlerischer Gestaltung des Bühnenvorganges vorliegt, wie ich sie noch nicht erlebt habe. Wenn der gewohnte Theaterbesucher" (Habitué! D. Ref.) „Vergleiche anstellt, wenn er vieles besser findet als auf den stehenden Bühnen, manches besser gesehen und gehört zu haben meint, so beweist er damit, dass ihm dasjenige nicht nahe getreten ist, wodurch das dort Geleistete als ganz unvergleichlich mit allem erscheint, was auf unseren Bühnen überhaupt möglich ist. Wem aber das ‚offenbare Geheimnis' der dortigen Vorführung aufgegangen ist, der wird davon so sehr gefesselt sein, dass ihm

alles Andere, wofür er in sonst Gesehenem und Gehörtem einen Massstab der Vergleichung besitzt, doch nur als untergeordnet vorkommen muss. Dieses Geheimnis der Gestaltung besteht, um es kurz zu sagen, darin, dass das auf der Bühne sichtbar Geschehende derartig mit der Musik verbunden ist, dass aus beiden ein vollkommen einheitliches Ganzes entsteht" . . .

„Wenn man sich fragt, wie es möglich wird, in Bayreuth etwas zu erreichen, was sonst kaum erstrebt wird, so genügt es nicht, auf die besonderen hier waltenden Verhältnisse, auf die ungewöhnliche Begabung hinzuweisen, der sich hier alle ausführenden Kräfte unterordnen. Diese Begabung steht selbst im Dienste viel höherer Eigenschaften, die man im besten Sinne des Wortes moralische nennen mag. Woran scheitert gemeiniglich jedes Streben? Warum sieht man grosse Veranstaltungen zu kläglichen Resultaten führen? Es sind im Grunde Jämmerlichkeiten, denen das Wichtige zum Opfer fällt. Nicht die Sache ist es, um die es sich handelt; nur zu oft ist sie nur dazu da, dass Talent- und Gesinnungslosigkeit und damit allerhand Eitelkeiten und Interessen Spielraum gewinnen. Daraus folgt das Nachgeben, das Kompromisse-Schliessen, das Sichbegnügen mit dem Annähernden, dem Mittelmässigen. In dieser Verstrickung geht jede Möglichkeit, zu einem Guten zu gelangen, verloren; es entsteht jenes Scheinwesen, das auf allen Gebieten herrscht, jenes scheinbar Gute, welches recht eigentlich das Schlechte ist. Hier nun ist der feste, unbeugsame Wille da, wirklich und wahrhaftig Ernst zu machen. In den Dienst dieses höchsten sachlichen Idealismus stellt sich die Begabung. Alles fällt als nichtig ab, was sonst die Denk- und Handlungsweise der Menschen zu bestimmen pflegt; das Interesse der Sache ist das einzig Massgebende. Indem an ihm mit einer nicht um eines Haares Breite

nachgebenden Energie fest gehalten wird, indem es allem entgegen gehalten wird, was von dem geraden Wege zum Ziele ablenken könnte, wird es möglich, die Knechtschaft jenes Scheinwesens abzuschütteln und zu der freien Wahrhaftigkeit durch zu dringen, in der nur die echten Werte Geltung haben. — Mag nun auch das Beispiel dieser Aufführungen so wenig eine unmittelbare Nachfolge haben wie frühere Aufführungen, unberechenbar ist doch die Wirkung, die von hier ausgeht. Nicht in dem Interesse der Bühne, nicht in dem Interesse der Kunst erschöpft sich die Wichtigkeit dessen, was hier gethan wird. Welchem Thätigkeitskreise der Einzelne angehören mag, zu welchen Zielen ihn sein Streben treibt, er wird sich an dem, was er hier erlebt, stärken und aufrichten können, wenn er nur den Geist zu erkennen vermag, in dem hier gewirkt und geschaffen wird." . . .

Gerne haben wir das an dieser Stelle wörtlich zitiert, schon weil solche Grundlinien einer Bayreuther „Umwelt" auch heute noch durchaus sich bewähren, das will sagen: *mutatis mutantis* sogar unmittelbar auf die diesjährige Neu-Inszenierung (oder richtiger „Neu-Gestaltung *ex fundamento*") des „Fliegenden Holländer" sich wieder übertragen liessen. Wobei überdies noch hervor zu heben wäre, dass diesmal Siegfried Wagner mit der *mise-en-scène* des Drama's sein sehr respektables Gesellenstück geliefert hat. —

Es hat nach alledem, und eben auch darum, sozusagen keinen moralischen Zweck, hier die Geschichte des Werdeganges dieser Bayreuther Festspiele mit allen ihren Hindernissen und schweren Nöten breitspurig im Einzelnen noch weiter beschreiben zu wollen. Das alles haben Karl Heckel (Berlin, bei S. Fischer), Houston St. Chamberlain („Bayreuther Bl.") und Hans von Wolzogen (a. a. O.) weit besser und erschöpfender schon geschildert,

als ich es hier zu thun vermöchte. Man mag es getrost nur auch nachlesen; denn man kann sehr viel daraus lernen, wovon unsere „Presse“ niemalen Auskunft giebt — ja, worüber sie sich sogar grundsätzlich ausschweigt. Und ebenso erübrigt es sich wohl, hier auf Wagners eigene Angaben über den „Fliegenden Holländer“ als „Einakter“, Musik und Drama (Bd. I, IV, V, VII, IX der „Ges. Schr.“), und auf Liszts glänzende Ausführungen dazu (Bd. III, 1 der „Ges. Schr.“) besonders zurück zu kommen, oder auch nur auf die „Holländer“-Monographieen von Dr. Fr. Stade, Edm. v. Hagen, W. Broesel, Oskar Eichberg, Hans v. Wolzogen, Prof. Dr. W. Golther, Heintz, Nohl, Schuré, Pasqué, John, Dr. v. d. Pfordten, Wossidlo, Hartogensis etc. des Näheren noch erst einzugehen. Aber so viel ist natürlich sicher, dass nur derjenige, der das Alles kennt und sich innerlichst zu eigen gemacht hat, wirklich und ernstlich hier mitreden sollte. In der That war der gute, alte — um nicht zu sagen: abgetakelte — „Holländer“ für diesmal gleichsam das „Ereignis der Saison“: in seiner interessanten Zusammenziehung zumal auf einen Akt just die richtige „Nouveauté“, um im Journalisten-Jargon einmal zu reden. Aber er war doch nur das, nach aller intimeren Vorkenntnis der gegebenen Situation durchaus erwartete und dortselbst ganz ohne Weiteres auch zu gewärtigende „Ereignis“, also schon mehr das Bayreuther Erlebnis, das sich Keiner von uns schenken wollte, noch entgehen lassen durfte: schon zu lebendiger Ergänzung und zeitgemässer Vervollständigung von unser Aller persönlicher Anschauung des „Bayreuthes nach 25 Jahren“.

Freilich war ja nun wieder voraus zu sehen, dass man auf der ganzen Linie alsdann auch sagen würde: damit habe nunmehr das letzte der Wagner'schen Werke nach Bayreuth endlich „heim gefunden“. Aber, mit Verlaub! Das letzte Werk bliebe in diesem Sinne doch

immer erst — der „Rienzi". Seine strahlend-blech-gepanzerte Instrumentation einmal aus verdecktem Orchester zu vernehmen, möchte vielleicht doch selbst ernsten Bayreuthern, und gerade ihnen, eine Reihe neuer Gesichtspunkte eröffnen können; und nicht ohne guten Grund stand just in den „Bayreuther Blättern" dereinst (aus Ed. Reuss' kundiger Feder) ein höchst instruktiver Aufsatz über die allein korrekte Inszenierung des Werkes wie namentlich der grossen Ballett-Pantomime darin — Beweis genug, dass es auch hier sehr wohl eine Bayreuther Tradition der Bühnendarstellung geben mag, die es erst noch als Schatz zu heben und in neue Werte umzusetzen gälte. Oder aber wäre jener „Rienzi" für die Weihe des Bayreuther Hauses schliesslich doch nicht edel genug? Nun, ich meine: den edlen, hoch-sinnig-fortreissenden Zug im Wagner des „Rienzi" bestreiten, hiesse ihn bei ihm überhaupt in Abrede stellen und also füglich vollkommen aus seinem Schaffen eliminieren wollen. Anderseits wieder wird man sich unter Vorurteilslosen darüber klar sein dürfen, dass von so mancher *soi-disant* „schlechten Musik" in jenem Erstlingswerke des grossen Erfolges Stellen wie das „Wie, hör' ich recht?" Dalands, oder die bekannten fatalen Cavatinen Eriks, zumal wenn sie aus dem berühmten „mystischen Abgrunde" des Bühnenfestspielhauses erklingen, auch nicht mehr allzu weit dann entfernt sind. Einzig nur der Umstand, dass es sich dort (beim „Rienzi") um bühnengerechte, rein litterarische „Bearbeitung" einer gegebenen Buch-Vorlage zu einer historischen Oper, hier aber (im „Fliegenden Holländer") bereits um eine selbständige Sagendichtung nach Erlebnis handelt — somit in letzter Instanz wieder des Meisters eigener Ausspruch, dass er hier zuerst den völlig neuen Boden einer eigenen Dramendichtung auf mythischem Grunde beschritten, stände jenem Unterfangen allenfalls entgegen.

Übrigens ist mir aufgefallen, dass man durchweg nur immer davon lesen kann, wie Wagner die Vertiefung des Motives mit der Erlösung des Holländers durch die Treue eines Weibes — von Heinrich Heine's bekannter „Salon“-Erzählung bereits übernommen habe. Das ist aber doch nur *cum grano salis* richtig, und jener Zug bei einem Heine ohne Zweifel durchaus als ironische Schluss-Pointe aufzufassen. Wenn hier Heine sagt: „Der unheimliche Holländer muss bis zum jüngsten Tag auf dem Meere umherirren — es sei denn, dass er durch die Treue eines Weibes erlöst werde“, so geht schon aus dem unmittelbar nachfolgenden: „Der Teufel, dumm wie er ist, glaubt nicht an Weibertreue“, sowie aus der späteren, gellenden Lache auf die Worte: „Treu bis in den Tod!“ zur Evidenz hervor, dass das bei dem Verfasser der „Memoiren des Hrn. v. Schnabelewopski“ lediglich den Sinn haben sollte: „Da mag er denn lange nach fragen und kann wohl bis an's Ende der Welt suchen gehen!“ Also ein echt Heine'scher Persiflage-Witz. Hier bedeutet somit die Wendung bei Wagner doch ein Neues — den vollen germanischen Ernst der Sache und die volle deutsche Vertiefung, kurz den entscheidenden Schritt gleichsam von Paris zurück nach der „Heimat“. Und nun weiss ich auch, warum es mir ein solch „Vergnügen eigner Art“ bereitet hat, unmittelbar vor Beginn der Bayreuther „Holländer“-Vorstellung, unter der rasselnden Wagenauffahrt der Gäste mit all ihrem *flirt* und *frou-frou*, in der Restauration auf dem Festspielhügel droben, die „Pariser Amüsements“ des Schriftstellers R. Wagner (W. Freudenfeuer) wieder zu lesen, wie sie im „Bayreuther Taschenkalender“ (1893) — nebenbei bemerkt: auch so ein Möbel, das leider keine Seele kennt! — nach der Lewald'schen „Europa“ höchst dankenswert seinerzeit neu heraus gegeben worden waren.

Der darin so fein beschriebene „Besuch bei Scribe“ eröffnet für die damalige Periode in Wagners Leben und Schaffen, das Um und Auf seiner Probleme wie die Psychologie seiner eigenen Entwicklung um jene Zeit, wahrlich mehr Perspektiven als ein volles Dutzend „Holländer“-Kommentare . . .

Von der einzelnen, zufälligen Vorstellung zu sprechen hat eigentlich wenig Sinn. Wir verzichten hier auch lieber darauf, und höchstens liesse sich ganz allgemein die Frage aufwerfen, warum man bei der Zusammenziehung des Werkes in eine Handlung die Zwischengardine, und nicht lieber Wassernebel und Wandeldekorationen, vorgezogen hat. War's wohl eine Finanz-Frage? Hingegen bliebe vom „Nibelungenring“ (II. Zyklus dieses Festspieles — den ersten dirigierte Hans Richter, er selbst viel gefeierter Jubilar des Festspieles von 1876!) noch zu erwähnen, dass im „Rheingold“ zwar Frische in der Temponahme und rhythmische Straffheit sehr angenehm berührten und die Gesamtleistung am zweiten Abend, in der „Walküre“, sogar einen erfreulich hohen Grad künstlerischer Vollendung erreichte, aber im weiteren Fortgange des Spieles Jung-Siegfrieds und Jung-Wagners Dirigenten-Kräfte sich den Aufgaben des gigantischen Werkes eben doch noch nicht in dem Masse gewachsen zeigten, dass die bekannten Höhepunkte der Partitur: wie Schmiedelied, Brünnhildens Erwachen, Hagens Aufruf der Mannen, Trauermarsch und Schlussszene, zur gewohnten vollen und unverblassten Wirkung gelangt, in plastischer Steigerung so recht ausgestaltet erschienen wären. Kein vernünftiger Mensch wird es Siegfried Wagner übel nehmen, wenn er, der mit der Inszenierung des „Fliegenden Holländer“ bereits ganz Erkleckliches geleistet, in seinem Alter das Riesenwerk der „Nibelungen“ noch nicht mit voller Reife zu bewältigen vermag — das

sind eben zugleich Lebens- und Erfahrungsfragen. Wir gönnen ihm von ganzem Herzen jede gründliche, und zumal streng Bayreuthische „Schule“ für die gesunde Entwicklung seines ausgesprochen vorhandenen Direktions-Talentes, glauben aber nicht, dass Bayreuth und ein „Nibelungen“-Jubiläum der rechte Ort zu Experimenten für Novizen jenes Amtes seien. Höchstens bei den Proben könnte man sich dort ja wohl den Luxus leisten, ihn sich seine Sporen auf diesem besonderen Felde verdienen und ihm die durchaus wünschenswerte Förderung in angemessenen Grenzen angedeihen zu lassen. — Für die Dresdener Akquisition der Frau Wittich (als Sieglinde und Kundry) würden wir unserseits gern eine solche des Frl. Huhn als Fricka und Waltraute in Tausch genommen haben. Wahrlich, wir pflegen sonst die Festspielleitung mit derlei weisen, unmassgeblichen Ratschlägen zur schwierigen Besetzungsfrage zu verschonen. Allein dieses hartnäckige und systematische Übergehen einer genialen Darsteller-Persönlichkeit wie Charlotte Huhn am dortigen Orte reizt unseren Widerspruch, und dergl. thut uns immer leid — für Bayreuth. Ganz unvergleichlich stimmungsvoll gelingt und ein hinreissendes, wahrhaft ideales Bühnenbild zeitigt nunmehr die Wasserszene auf dem Grunde des Rheins — eine Meisterleistung zuletzt des Maschinenmeisters Kranich, auch eines der verdienten Getreuen von 1876.

Alles in Allem und trotz Alledem wieder: nicht ein — vielmehr das „Dokument deutscher Kunst“ bedeutet uns noch immer, und bleibe noch für recht lange, das Bayreuth Richard Wagners!

Falsche Erben

1. Pollini †

(1897)

„Gebet Acht.
Das ist der Eumeniden Macht!“
(Schiller, „Kraniche d. Ibykus“)

„Pollinopolis“ liegt hinter uns — die „Aera Pollini“ hat durch den raschen Tod des Theatergewaltigen ein jähes Ende genommen und ist nunmehr abgeschlossen. — Das ehrliche Bangen um den rechten Ersatz in der Hamburger Lokalpresse, es hatte aber nur einen Sinn, wenn wir annehmen, dass der Hamburger instinktiv bei diesem Todesfall empfand, wie sein im Grunde merkantiler Geist (*genius loci!*) eigentlich einen industriellen Bühnenleiter als das ihm Adäquate und Kongeniale im Stillen voraus setzt, und dass im Falle Pollini, geb. Baruch Pohl, eben ein also gerichtetes Bedürfnis den entsprechenden Mann und das geeignete, zugehörige „System“ seiner Zeit gefunden hatte. Sonst kann man ja nicht eben sagen, dass das von dem „grossen Handelsmann des Nordens“ inaugurierte, grosskapitalistische Bühnen-Monopol der Kunst als solcher von besonderem Vorteile gewesen sei. Was hier die offiziellen Nekrologe offiziöser Trauerredner so emphatisch „Opfer“ nennen, die der Verstorbene dem Glanze seiner Oper oft gebracht und gar niemals ge-

scheut habe, es war zuletzt doch nur immer eine planvolle Kapitalanlage.

Die offiziellen „Nekrologe"! — In der (leider wieder eingegangenen) Schrempf'schen Zeitschrift „Die Wahrheit" stand einmal eine recht lehrreiche Betrachtung zu lesen. Es handelte sich um das innere Erlebnis eines harmlosen Menschenkindes, das zufällig dem Leichenbegängnisse eines ihm Unbekannten angewohnt, alle die würdevollen Trauerreden am offenen Grabe mit angehört, hernach in den Lokalblättern die überaus ehrenden Nachrufe alle durchgelesen, und all dieses schmerzliche Gehaben im guten Glauben für bare Münze genommen hatte, um hinterher erst durch einen intimer Eingeweihten die schwarze Kehrseite dieser so gleissenden Medaille und damit die ganze Verlogenheit unseres öffentlichen Daseins tiefer und näher kennen zu lernen. An diese Geschichte fühlte man sich ganz unwillkürlich sehr lebhaft auch erinnert, wenn man die Hamburger Abendblätter vom 27. November zur Hand nahm. Diese lokalen Pollini-Nachrufe troffen ordentlich von Ruhmestiteln, Ehrenämtern und Dekorationen des zwar plötzlich, aber doch nach seinem Leiden nicht mehr ganz unerwartet Abgeschiedenen; sie ertönten von Lobespsalmen mit Triumphposaunen ob seiner hohen Verdienste um das Hamburger Theaterleben und fanden es offenbar ganz natürlich, dass die Erdenreste dieses Mannes unter den erhabenen Klängen — der Siegfried-Trauermusik aus der Wagner'schen „Götterdämmerung" zu Grabe getragen wurden! Wir haben aber vor Zeiten einmal die blutig ernst gemeinte Broschüre eines gewissen (mittlerweile als unfreiwillig Verbannter in der freien Schweiz gleichfalls verstorbenen) Pohle sorgfältig von Anfang bis zu Ende durchgelesen: eine Broschüre, deren ganze Widerlegung in ihrer ausgiebigsten Konfiskation alsbald nach Erscheinen bezw. in der Verurteilung ihres

Verfassers (weil er sich über einen Polizeirat eine unvorsichtige Äusserung hatte entschlüpfen lassen) bestand, — und für uns war Bernhard Pollini wie sein höchst fragwürdiges System, um nicht zu sagen: seine Theatermisswirtschaft, von Stund' an ein für alle Mal gerichtet. Überaus bezeichnend für die landesübliche Leisetreterei in dieser Frage und die offenkundige Beschönigung ist aber nun auch die Thatsache, dass hierbei mit keiner Silbe Erwähnung mehr geschieht jenes kurzen, doch echten und wirklich künstlerischen Glanzpunktes in dieser nahezu fünfundzwanzigjährigen Theaterregierung, welcher sich unter dem Namen „Hans v. Bülow" zusammen fassen lässt und noch heute in der Bülow-Büste des Theaterfoyers sein Denkmal hat. Dass überdies Pollini (später ausgezeichnet bewährte) Kräfte in seinem Rahmen und bei seiner Art des Betriebes künstlerisch gar nicht einmal zu plazieren verstand, das lehrte doch auch seiner Zeit der „Fall" Weingartner und Mahler, die bei ihm frohnende Kapellmeisterdienste gethan haben. Hamburg hätte genau das selbe haben und geniessen können, dessen sich jetzt z. B. Wien in so vollem Masse aufblühend an seiner Hofoper erfreut, wenn anders es Herrn Pollini eben nur auch gefallen hätte. Statt dessen wird nun der Verstorbene, mehr menschlich wohlwollend im Grunde denn geschichtlich nachweisbar, als herkulischer Auskehrer eines Kunstaugiasstalles gefeiert!

Anderseits wieder dürfte der vornehme „Deutsche Bühnenverein" ganz offen und unverhohlen jetzt wie von einem Alpdrucke befreit aufatmen, blieb es doch nachgerade ein beschämend Schauspiel, zu sehen, wie rücksichtslos dieses sein vielgewandtes „Ehrenmitglied" hervorragende Kräfte seinen eigenen Herren Kollegen im Amte durch strahlende Versprechungen und völlig übertriebene Gagen für seine besonderen Privatzwecke

gar oft weg zu kapern verstand, ohne dass sich auch nur einmal eine scharfe Stimme im engeren Rate selbst gegen diesen Unfug der Abspenstigmacherei erhob und den Theater-Pascha samt seinen Titeln und Ehrenzeichen einfach aus diesem *gentlemen*-Kreise hinaus komplimentierte. „Schon Viele hat er uns verdorben!“ — München weiss ja, wie Dresden auch, manch Liedlein davon zu singen. Nur einmal freilich sollte doch auch er seinen Meister finden — und zwar an der resoluten Frau Schumann-Heinck, die eines Tages Angesichts der Berliner Begeisterung für ihre Person den günstigen Zeitpunkt für gegeben fand, um an ihren Herrn und Peiniger Klingsor auch einmal mit der „Schraube“ in aller Freundschaft heran zu treten. Man erzählt sich allerlei lustige Anekdoten von ihrem raffiniert stipulierten, chikanösen Kontrakte mit ganz exorbitanten Paragraphen; u. A. auch folgende Episode, von der es wohl heissen darf, dass — falls sie schon dem Wortlaute nach nicht in jedem Zuge richtig sein sollte — sie doch, das „Régime Pollini“ zu charakterisieren, auf alle Fälle sehr gut erfunden wäre: weshalb sie denn auch hier als „Denkwürdigkeit“ ihre Stelle finden möge. Als nämlich, so berichtet man, Frau Schumann-Heinck mit all ihren feinen und groben Klauseln bei ihrem Theatergebieter angerückt kam, soll dieser, einen Blick in das bewundernswert schlau aufgebaute Elaborat hineinwerfend, nur einfach die Gegenfrage an seine erste Altistin gerichtet haben: „Sagen Sie einmal, liebe Frau, mit welchem Rechtsanwalt arbeiten Sie denn eigentlich?“ — worauf diese, schlagfertig und nicht eben zungenfaul, wie man sie ja kennt, rasch versetzt haben soll: „Mit gar keinem, Herr Hofrat; aber ich bin nun sieben Jahre bei Ihnen, und da lernt man's!“

War übrigens doch ein überaus „genialer“ Bühnenleiter, dieser vielfach dekorierte „Hofrat“ Pollini, wenn anders

beim Theaterdirektor gewiegter industrieller Spürsinn und geschäftlicher Blick, der sich mit groteskem Anstand ganz gelegentlich auch „künstlerisch“ gebärdet, solche Genialität begründen darf! Ging man nämlich den dunklen Spuren seines eigenartigen „Mysterienbühnen“-Systems, („vom Himmel durch die Welt zur Hölle“), d. h. seiner überaus findigen Dreiteilung des ihm unterstellten „Bühnen-Grossbetriebes“: in Hamburger und Altonaer „Stadt“-, sowie „Thalia-Theater“, einmal recht aufmerksam nach, so konnte man nicht umhin, sein vielseitiges Geschick zur Abwechslung auch aufrichtigst zu bewundern: wie er da die verschiedenartigsten Interessen mit einem soliden Anschein von Kunstwürde zu vereinigen und so schliesslich ganz Hamburg seiner Kasse tributpflichtig zu machen verstand. So viel steht fest: dieses Theatermonopol war vom Übel. Aufsaugung durch wachsenden Grossbetrieb, Ringbildung und alles, was damit zusammen hängt — was haben diese Merkmale einer ungesunden wirtschaftlichen Entwicklung in der hehren Kunst zu suchen? Die wahre Muse lebt und gedeiht in der persönlichen Individualisierung; das eigentliche Element ihres Spieltriebes ist Dezentralisation. Zumal im niederdeutschen Norden mit seiner ausgeprägten, selbständigen Eigenart sollte man sich das gesagt sein lassen!

Neben so manchen Missständen, die jedes derartige „Monopol“ mit sich zu führen pflegt, traten aber noch andere Merkwürdigkeiten, nicht zuletzt auf Grund jener eigenartigen Triangel-Gliederung, recht charakteristisch im Pollini’schen Theaterdienste zu Tage. Wie nämlich seine Kapellmeister nicht Abende einheitlich, sondern Opern im Mischmasch, oft zu Dritt in einer Vorstellung neben einander, darum aber auch fast jeden Abend zu dirigieren hatten, so brachte er

schliesslich auch eine ganz seltsame, nur in Hamburg eingebürgerte Verteilung der Theater-Referate — nicht etwa nach Kunstgattung und Genre, vielmehr nach Bühnen-Rayons und Theater-Sprengeln — im Zwangsverfahren sozusagen, bei der ortsansässigen Presse zu Wege, welch letztere überdies an den sogenannten „Theater-Redaktionsplätzen“ ein Ärgernis gefunden zu haben schien und sich ihren Sitz in jedem einzelnen Falle hier zu Lande selber bar bezahlte. Um so befremdlicher nur, dass diese also „unabhängige“ Presse, mit ganz verschwindenden Ausnahmen, zu gewissen „genialen“ Transaktionen des skrupellosen Freibeuters „jenseits von gut und böse“ dann immer so beharrliches Sttillschweigen beobachtete.

Was indessen diese „Herrennatur“ *sub specie comoediae* sich auch eingebrockt haben mochte im Laufe der Jahre und der Zeiten — war eine vernichtende Anklage gegen seine Theaterwirtschaft in Broschürenform wider ihn erschienen; hatte er mit Frau Klafsky (bezw. sie mit ihm) Skandal gehabt, oder München durch rücksichtsloses Wegschnappen seiner gefeierten Ternina gerade besonders gereizt; war er mit einem Theaterreferenten klagbar aneinander geraten, den er brüsk des Hauses verwiesen, trotzdem dieser seinen Sitz rechtmässig erworben; oder aber wollte er Wien und seinem „Busenfreunde“ Mahler die Ehre ein wenig beschneiden, mit Smetana's „Dalibor“ oder Tschaikowsky's „Eugen Onegin“ anderen Bühnen mutig voran gegangen zu sein: was es auch sein mochte, immer fand er im „Berliner Börsen-Courier“ seinen unerschütterlich sattelfesten „Moniteur“, dessen offiziöse Lobrednerei und offizielle Liebedienerei die moralische oder künstlerische Mohrenwäsche mit ebenso heiligem Eifer als geradezu unbezahlbarem Scharfsinn besorgte und, indem sie unter den glücklich wieder geretteten „Ehrenmann“ ihr „*Qu. erat dem.*“ als-

dann immer setzte, viel zur Erheiterung der anregungsbedürftigen Zeitungs-Menschheit beigetragen hat. Dass hier eine ganz bestimmte geheime Verbindung mit dem Hamburger Theaterbureau vorlag, das sollte sich auch beim jähen Hinscheiden noch erweisen, bei welcher Gelegenheit besagter „Börs.-Cour." den Tod bereits am 27. November morgens, noch vor irgend einem Hamburger Blatte, zu melden in die Lage kam. —

So hat denn nun also „Direktor Tod", gewaltiger als alle Theatergewaltigen zusammen, auch hier sein gewichtiges Machtwort gesprochen, und der täuschende Scheintod der Bretter, welche sonst die Welt vorspiegelnd nur „bedeuten", ist da wieder einmal ernste Wahrheit geworden. Leider aber wird sich — nehmt ihr alles nur in Allem — nicht eben behaupten lassen, dass dieses Leben, so viel es mit dem Ideal und der Schönheit auch zu thun haben mochte, als ein besonders schönes und ideales verlaufen sei. „Wo viel Licht, da ist auch viel Schatten" — so musste selbst der „Hamb. Korresp." in seinem kurzen Gedenkartikel, leise andeutend, schliesslich doch zugeben, und charakteristisch für die künstlerische Tendenz des „Systemes Pollini" ist ja auch eine den „Hamburger Nachrichten" zu entnehmende, unbeabsichtigt scharf kontrastierende Gegenüberstellung von Nekrolog und Referat über die „Meistersinger"-Vorstellung seines letzten Lebensabends, welcher der Verblichene noch persönlich angewohnt haben soll: beide aus zwei ganz verschiedenen Federn. Während sich nämlich noch vor Kurzem die Theaterdirektion auf ihre, durch die 1000. Wagner-Aufführung angeblich statistisch bezeugte, „Kulturmission" ihres Regime's *in puncto* Wagner ordentlich etwas zu Gute that (obwohl doch eine gewissenhafte Geschichtschreibung in diesem ganzen Zeitraume nur eine völlig strichlose Vorstellung zu verzeichnen fand), tritt die Natur

eben dieser hohen „Kulturmission“ jedenfalls in eine recht eigentümliche Beleuchtung, wenn hier Ferdinand Pfohl, ohne von dem mittlerweile eingetretenen Ableben noch irgend welche Ahnung zu haben, in den schweren und tiefen Seufzer ausbrechen muss: „Wo ist der Becher mit Lethe, der uns das Wunde und Traurige dieser Aufführung vergessen macht? Die ‚Meistersinger‘ wurden uns gestern in einer Verwahrlosung geboten, gegen die wir uns energisch zur Wehre setzen . . . Ein witziger Mann meinte, die Vorstellung wäre recht gut gewesen, wenn sie nur einer anderen Besetzung, eines anderen Orchesters, eines anderen Chores, anderer Ausstattung und anderen Theaters sich zu erfreuen gehabt hätte. Nun, in der witzigen Übertreibung steckt leider viel des Wahren. Das eigentlich Schlechte dieser Aufführung verknüpfte sich indessen weniger mit Einzelheiten als vielmehr mit dem Ganzen, über das der Theaterschlendrian, der ärgste Feind des künstlerischen Geistes, sein Szepter schwang.“ Liest man weiter im Text, wie schaudervoll dieser Wagner-Abend aber auch in seinen Einzelheiten noch verlaufen sein muss, dann klingt es grausam und unbarmherzig Angesichts der Trauernachricht, in unmittelbarster Konfrontierung mit dem die Thaten des Theaterleiters rühmenden, dicht davor stehenden „Nachrufe“. Trotzdem ist es doch nur wahrheitsgetreu und sachgemäss: dort rein-menschliche Tageschronik, hier die unbestechliche Geschichte — eine innerlich den Geist erschauern machende „Nemesis“ zugleich, dass dieser Abend gerade der Abschluss jenes mehr merkantilen als ästhetischen Lebens sein sollte. „Denn alle Schuld rächt sich auf Erden!“ . . .

---

2. Münchner Theater-Zauber *)

(1901)

„Prachtvoll prahlt
der prangende Bau!"
(R. Wagner, „Rheingold".)

Eine Zeitschrift, die ihrem Namen wirklich Ehre machen will, („aus der Zeit — für die Zeit — gegen die Zeit") darf nicht nur immer *post festum* reden; sie muss auch einmal *ante festum* zu sprechen kommen. Ja, sie darf sich sogar gelegentlich nicht scheuen, mit höchst unbequemen, aber pflichtbewussten Betrachtungen sich *ad festum* einzufinden. Wofür wäre sie sonst wohl „unabhängig"? Wofür hätte ihr verantwortlicher Herausgeber denn Nietzsche studiert und sich dabei ein für alle Mal geschworen, dass bei ihm die „öffentliche Meinung" nicht mehr nur den Ausdruck der „privaten Faulheiten" vorstellen solle? — In solcher heiklen Lage also befinden wir uns — leider! — heute, da wir die unmittelbar bevorstehende, jedenfalls sehr feierlich verlaufende Eröffnung des neuen „Kunst-Tempels" auf der Bogenhausener Höhe „unweit München" zu unserem lebhaftesten Bedauern mit einem Missklang zu begrüssen haben; da wir das schöne, erhebende bezw. sich überhebende „Spiel" dort oben vor Allem mit einem ernstlichen Ersuchen schon zu allem Anfang gleichsam „verderben" müssen. Unsere hier anzubringende, dringende Vorstellung nämlich geht dahin:

---

*) Nachfolgender Aufsatz lag als Begrüssungsartikel zur Eröffnung des neuen Münchner „Prinzregenten-Theaters" für die „Gesellschaft" schon bereit, als dieser Zeitschrift ganz unerwarteter Weise die bekannte, meisterhafte Satire „Auf drehbarer Bühne" von Josef Ruederer zur Veröffentlichung aus diesem Anlass angeboten wurde. Natürlich konnte zu deren Gunsten gern auf den Abdruck obigen Artikels an genannter Stelle damals verzichtet werden. Der Verfasser.

Man möge gefl. allerwege hübsch beim Namen „Prinzregenten-Theater“ bleiben und nicht auf einmal nun von einem „Wagner-Theater“ faseln wollen — wozu wirklich, innerlich wie äusserlich, keinerlei erfindliche Veranlassung noch Berechtigung vorliegen kann. Wäre doch dieses (nämlich König Ludwig's II.) „Wagner-Theater“, auf das man hiermit anachronistisch „anspielt“, nach dem genialen Semper'schen Ur-Entwurfe, und nicht nach Heilmann und Littmann'schen Bauplänen, an die Stelle etwa der heutigen Siegessäule ehedem zu stehen gekommen, und hätte es darnach doch wohl überhaupt gar keine „Prinzregenten-Strasse“ als Örtlichkeit für diesen Bau gegeben. — Und des Ferneren möge man nicht von einem „Wagner-Festspiel-Patronats-Verein“, sondern klar und deutlich gleich von einem „Prinzregenten-Theater-Protektions-Verein“, zudem von „Gründer-Spekulation“ oder „Fremden-Attraktion“, aber nicht von „heiliger deutscher Kunst“ oder „Bühnen-Festspielen“ zuvor schon sprechen, wenn anders wir, als Zeitgenossen dieser Geschehnisse, solcher bedenklichen Geschichtstrübung nicht energisch alsbald in's Wort fallen sollen!

Von ganzem Herzen soll es uns freuen, falls später diesem durchaus fragwürdigen „Grunde“ vielleicht doch noch eine echte Kunst-Blüte entspriessen sollte, wie man sie nach all' den sumpfigen Voraussetzungen jener „Gründung“, zur Zeit füglich, kaum erhoffen darf. Und noch besser: Aufrichtigst würden gerade wir es, mit Freude sogar begrüssen, wenn mit der Zeit — Dank reichen Spenden zu diesem Zwecke — recht vielen strebsamen Unbemittelten alsdann die unengeltliche Teilnahme an jenen, hoffentlich auch recht reinen Kunstwirkungen ermöglicht würde (was alles ja keineswegs auszuschliessen braucht, dass nach unserer unmassgeblichen Meinung solche Stipendien in diesem Jubel-

jahre unbedingt und vor Allem nach Bayreuth gehört hätten). Wer auch wollte die *bona fides* — oder sagen wir hier zutreffender: den liebenswürdigen Idealismus und belebenden Optimismus — bei allen Denen ernstlich in Zweifel ziehen, welche sich zum genannten Vereine mit ihrem Namen und Beitrage, bis in die höchsten Regionen hinauf, eingefunden haben?! Gar Niemanden natürlich wird dergleichen auch nur im Entferntesten beifallen. Aber erinnert muss und soll an dieser Stelle denn doch werden an die Anfänge jener etwas krampfhaften Bewegung, wie sie sich in den ersten Ankündigungen seinerzeit kund gegeben, in ihren allerersten Aufrufen vor aller Welt selber unzweideutig charakterisiert hatte. Damals noch stand die „Anwartschaft auf einen Platz der Festspiele, nach freier Wahl, bei Entrichtung eines Jahresbeitrages von 20 Mk.“ durchaus im Vordergrunde der „Interessen“, und nur ganz nebenher ward mit einem mehr indifferenten „Ausserdem“ hier die „Entgegennahme von Spenden“ noch angehängt, „um einen Fonds für den freien Eintritt der Minderbemittelten zu schaffen“. (Ganz ebenso lasen wir's jüngst auch noch in Lesmanns „Allg. Musik-Ztg.“, No. 28/29 wieder gegeben.) Erst hinterher besann man sich noch eines Besseren, dachte man an den so notwendigen „guten Eindruck“ nach aussen, und nun ward auf einmal auch „die ideale, schöne Aufgabe, Minderbemittelten den freien Zutritt zu beschaffen“, prononziert in erster Linie heraus gehoben „und auch, die eigenen Mitglieder daran teilnehmen zu lassen,“ hübsch bescheidentlich erst an die zweite Stelle gerückt.

Halten wir uns also getrost vorläufig einmal an die ursprüngliche, und wohl auch richtigere Fassung, so ergiebt sich — da der Jahresbeitrag dem Preise eines Platzes dort gleich kommt — ganz ohne Weiteres, dass es zuvörderst auf die Patronisierung, nicht der Kunst im Allgemeinen, sondern des „Prinzregenten-Theaters“

im Speziellen dabei abgesehen war; dass es im Wesentlichen auf eine Art von Garantierung seiner ganz unverhältnismässig teuren Aufführungen hinaus lief, und das Ganze also am Ende doch nur ein schleunigst noch inszeniertes, geschickt maskiertes Angstprodukt gilt unserer, um jene Garantien ihres gewagten Unternehmens bei den hohen Preisen und der anhaltend skeptischen Haltung eines grossen Teiles der Presse nachgerade doch etwas besorgt gewordenen Hoftheater-Verwaltung. Und in dieser unserer Auffassung der Sachlage können wir zuletzt auch nur bestärkt werden, wenn wir in dem neuen Sprachrohr jener Bestrebungen, den „M. Neusten Nachr." selbst, einen Satz vorfinden wie diesen: Alle die klangvollen Namen (der Unterzeichner nämlich des ersten „Aufrufes") „bürgen dafür, dass die Elite der Bevölkerung der Schöpfung des thatkräftigen und mutigen Hoftheaterintendanten v. Possart ihre kräftige und unentbehrliche Teilnahme geben will"... oder aber wenn wir, noch weit deutlicher heraus gestellt, in einem auswärtigen Fachblatte (der „Allg. Musik-Ztg.") wörtlich zu lesen bekommen: „Herr von Possart, der kgl. Hoftheater-Intendant, von dem der Plan zur Begründung des Vereines ausgegangen zu sein scheint — der Aufruf nennt ihn den ‚Weckrufer des hohen Unternehmens' — hat sich bereit erklärt, allen Bestrebungen und Wünschen des Vereins fördernd entgegen zu kommen". Konnte daher schon in einer gewissen Lokal-Presse das schlimme Wort (das wir uns übrigens nicht aneignen möchten) von den „Vorspanndiensten, zu denen die Kgl. Zivilliste ausgenützt worden sei," mit einigem Erfolge hartnäckig sich erhalten, so vermögen uns wenigstens alle jene so bedeutsamen Vorgänge nicht im Geringsten mehr darin irre zu machen, pflichtgemäss hier unsere ernstliche Befürchtung auszusprechen: es möchten alle jene guten, klangvollen

und so ausgezeichneten Namen zur Rolle von Strohmännern behufs Führung Ernst v. Possart'scher Geschäfte lediglich ausersehen sein und von dem „genialen" Regisseur hinter den Koulissen als Drahtpuppen zu seinen dunklen Spielzwecken im letzten Grunde nur wieder verwendet werden.

Das alte, gute „*Rerum congnoscere causas*" ist auch da, wie zu manch' anderen Dingen, gar sehr viel nütze. Und so wollen wir, die wir solche Anschauung vor unserem Gewissen sehr wohl glauben verantworten zu können, denn auch vor einer weiteren Öffentlichkeit uns der Verpflichtung nicht entziehen, eine Art Beweis für diese unsere Behauptung weiterhin noch anzutreten, indem wir nunmehr auf Herrn von Possarts authentische Ausführungen zur „Sache" selbst von ehedem kritisch hier noch zurück greifen.

Der ingeniöse Kopf unseres Hoftheater-Intendanten, der nicht rastet noch rostet, aber auch nicht ruht in der Sorge, die „Kunst" dem Leben (heimischem wie wie fremdem) „einzubilden", er konnte nämlich den Ausbau, Vollendung und Eröffnung, seines glorreichen Theaterpacht-Unternehmens seinerzeit gar nicht mehr erwarten und musste daher — sehr unvorsichtiger Weise — „*tout* München" lange vorher schon einen „bezaubernden" Blick hinter die Koulissen, welche seine Welt bedeuten, in den Zukunfs - Guckkasten seiner Entreprise hinein, thun lassen. Noch vor Ausgang des alten Jahres hielt Herr Ernst Ritter von Possart einen wohlerwogenen öffentlichen Vortrag über „Das Prinzregenten-Theater, seine Entstehungsgeschichte und Bestimmung", — in welchem Vortrage er nach der feinen Lehre Talleyrands die Aussprache vornehmlich als Vehikel, seine Gedanken zu verbergen, benützte. Und andächtig, nur allzu andächtig, lauschte damals eine, Dank dem ausgebreiteten

Einladungs-System aus allen Kreisen der Stadt bunt zusammen gewürfelte, um heute nicht zu sagen: stark „gemischte" Gesellschaft, dicht gedrängt, im grossen Kaim-Saale den süssen — ach, so überaus bestrickenden Weisen unseres vielgewandten „Rattenfängers von München". Es bleibt ja zu guter Letzt immer wieder ein lockend Schauspiel für die grosse Menge: einen alten, in solchen Magier-Künsten wohl erfahrenen Theater-Mann aufmerksam zu verfolgen, wenn er mit der überlegenen Miene des „Wissenden", des tiefer in all' den Flitter und Plunder Eingeweihten — ein zweiter „Zauberer" — in jene Geheimnisse des Schnürbodens und der Versenkung die Laienwelt einzuführen sucht. „Nur herein spaziert, meine hohen Herrschaften!" . . . Etwas von dieser „Ursensation" hing auch jenem Vortrage ganz natürlich an. Verwegen aber erscheint solches Spiel, fatal die Suggestion, wenn der Gewitzigte erst einmal dahinter kommt, dass all' diese scheinbare Offenherzigkeit und gutmütige Aufgeknöpftheit — wie als ob es da gar nichts weiter mehr zu kachieren gäbe — nach dem alten Motto: *„Mundus vult decipi, ergo decipiatur!"* doch nur wieder zum Vorwande für dahinter erst recht versteckte Geheimnisse dient, zum höchsten „artistischen" Trick sozusagen wird eines virtuosen Prestidigitateurs, dessen verblüffende Schein-Aufdeckungen all' solcher (Bühnen-)Vorspiegelungen nach einem förmlichen „System des Illusionismus" eben derart geschickt eingekleidet heraus kommen, dass sich der Zuschauer über die eigentlichste Lebens-Realität darin und daran gerade wieder in den ärgsten „Illusionen" nur wiegen kann und das „abgründliche", allerletzte „Arkanum", statt „enthüllt", förmlich hypnotisiert, nun vollends undurchdringlich verschleiert findet. Das aber gelang bei dem in Rede stehenden Falle so meisterlich, mit solch' erstaunlicher Sicherheit in der „Vorspiegelung" irrealer Thatsachen,

dass man unter all' dem „Feuerzauber" beinahe sagen konnte: es fehlte schliesslich nur noch der, mit Recht so beliebte, „blaue Dunst" und der entsprechende Kolophonium-Rauch dazu (aus der Werkstatt des anderen, getreuen Helfershelfers und nicht weniger in solchen pyrotechnischen Künsten erprobten Kompagnons unserer weit und breit berühmten Fabrik „v. Posart & Lautanschläger"). Auf ein bischen „bengalisches Licht" oder „Tam-tam" mehr oder weniger kann's ja beim Theater ohnedies nicht mehr ankommen!

Für Bayreuth nun, seinerzeit — bei der Grundsteinlegung des Bühnenfestspiel-Hauses, hatte es sehr sinnig geheissen:

„Hier schliess' ich ein Geheimnis ein,
Da ruh' es viele hundert Jahr';
So lange es verwahrt der Stein,
Macht es der Welt sich offenbar!"

Anders, ganz anders jedoch — so sehr man auch die körperliche und geistige Verwandtschaft gerne „simulieren" möchte — liegt die Sache bei dem Possart'schen Bau- und Betriebs-Unternehmen und bei seinem gehalt — enen Vortrage darüber. Nicht wie dort nämlich, beruht hier zumal auf dem „Eingeschlossensein" in jenen Grundmauern das wahre Leben des bewussten „Arkanums". In unserer Angelegenheit besteht vielmehr die allergrösste Gefahr, dass bei glanzvoller Übermauerung jener merkwürdig mysteriösen, letzten Urgrundlagen des Baues, wie durch allerlei freimaurerische Zauberformeln und Hokuspokussprüche von „Kunst" und „Ideal" darüber, das eigentlichste Bau-Mysterium eben jenes „Prinzregenten-Theaters" sich obstinat verborgen halten möchte, um dann später, etwa zur Unzeit, in seiner hässlich-natürlichen Gestalt doch noch sich zu „offenbaren" und, als bislang eingesperrtes „Teuferl im Kasten", durch störend-

freches Herausspringen sich höchst unliebsam einmal selber Luft zu machen.

So könnte man denn diesen wohl unvermeidlich dereinst bevorstehenden Krach und Knall allergrausamster Illusions s t ö r u n g und schlechterdings unerquicklichster Schwefeldampf-E n t w i c k l u n g am Ende auch ganz sich selbst überlassen, könnte also ruhig über diese Dinge die fernere Zukunft mit unbestechlichen Wahrheiten ihr gewichtig Wörtlein sprechen lassen. Allein es bietet immerhin besonderen, ganz eigenartigen Reiz, schon heute, und zwar an der Leine eben jener Possart'schen „Anführungen", warnend und prophezeiend darzuthun, dass seine so fesselnden Argumentationen für u n s nun einmal keine „Fessel" bildeten; dass ihre scheinbar bestechende Logik für unbestechliche Geister keineswegs schon „zwingend" sein musste, und dass man der starken, oratorisch so hinreissenden Überredungsgabe Jenes doch mit seiner gefesteten Überzeugung nicht ohne Weiteres zu unterliegen noch zu verfallen brauchte. Herr von Possart selber unterscheidet ja sehr diskret schon in Kleidung, Haltung, Ton wie Geberde: ob er als K ü n s t l e r oder als Gelegenheits-R e d n e r, als Deklamator oder aber als Agitator, zu uns spricht, und die Psychologie „des Schauspielers und der Masken" (nach Nietzsche) bleibt es zwar so oder so — jedesmal in tadellos elegantem Hof-Fracke! Jedoch im einen Falle spricht er vollkommen frei, mit Glacé-Handschuhen und unter mimischer Begleitung des Vorzutragenden im Gesichtsausdrucke, nach allerdings erstaunlichstem Gedächtnis, eventl. sogar etwas längliche Goethe'sche Prosa; im andern dagegen mit Kneifer auf der Nase, ohne alle Handschuhe, an einem Pulte stehend und in wohlgesetztem (freilich nicht minder raffiniert durchgebildetem) Tonfalle von einem sorgfältigen Manuskripte herunter lesend. So werden denn auch wir einen erheblichen Unterschied

zwischen dem „Rezitator“ Possart uud dem „Rhetor“ Possart hier sehr wohl noch heraus finden dürfen.

Hören wir also, was diese zweifellos blendende Proteus-Natur für diesmal gleichsam in akademischer Façon, mit der Gestalt und den Allüren eines Bühnen-Gelehrten, uns so Neues zu künden hatte! Vielleicht kommt am Ende gar noch ein arger „Pharisäer und Schriftgelehrter“ heraus? — Gar nicht erst wollen wir uns mit den seinerzeit, im Verlaufe jenes Vortrages, nach allen Seiten hin ausgeteilten „Reverenzen“ und wohlfeilen Komplimenten hier lange aufhalten — so amüsant es schliesslich auch blieb, im Einzelnen aufmerksamer nachzugehen, wer da alles einer kratzfüssigen Verbeugung oder doch eines artigen „Fleissbillets“ von Seiten unseres Herrn Intendanten gewürdigt wurde. Dieses Kapitel erübrigt sich füglich, nachdem doch die gute That in der so auffällig starken Beteiligung gerade der „Spitzen“ an dem hohen „Protektions-Vereine“ ihren wohlverdienten Lohn schon längst gefunden und davon getragen hat. Gehen wir also lieber gleich auf den sachlichen Kern jener, scheinbar so plausiblen „Programm-“Darlegungen heute, da die Thore sich *realiter* alsbald erschliessen sollen, ebenso beherzt wie entschieden nunmehr einmal los und näher ein.

Da muss denn vor Allem mit vollendeter Skepsis aufgenommen werden der Teil der Possart'schen Ausführungen, wonach der eigentliche Sündenbock für unsere misslichen Theaterverhältnisse und — um ganz deutlich zu reden: für den erheblichen Rückgang unserer Münchner Hoftheater unter Possart'scher Bühnenleitung — jetzt auf einmal ausschliesslich und allein nur unsere leidige Lokalfrage wäre: nämlich der Doppelbetrieb von Schauspiel und Oper zugleich in unzulänglichen, gegenüber anderen Städten wie Berlin, Dresden, Frankfurt a/M., Leipzig, Hamburg erheblich

beschränkten, Räumen. Herr von Possart verstieg sich da z. B. zu dem geradezu ungeheuerlichen Satze: „Der grösste Regisseur der Gegenwart, der kunstbegeisterte Herzog Georg von Meiningen, der nur über ein einziges Theater in seiner Residenz gebietet, erkannte mit scharfem Blick das schwer zu Vereinende: den Doppelbetrieb der Oper und der Tragödie in einem einzigen Hause; und so schloss er denn kurz nach seinem Regierungsantritt die Oper dort völlig aus, sich allein auf das Schauspiel beschränkend, und zwar auf vier Vorstellungen in der Woche, um die freien drei Abende stets zu ausgiebigen Proben zu benützen.“ Ich vermute sehr, der Scharfblick des würdigen und verehrten Herzogs von Meiningen bestand — im Gegensatze zu Herrn von Possart — vornehmlich darin, die Grenzen seiner eigenen Begabung klar von Anbeginn an zu erkennen und im Beschränkten Vollendetes dafür zu leisten; denn sonst müsste ja, nach dieser Possart'schen Voraussetzung wenigstens, der verstorbene Grossherzog von Sachsen-Weimar der reine Waisenknabe in Theaterdingen gewesen sein. Bildete er sich doch beinahe 50 Jahre seiner segensreichen Regierung steif und fest bekanntlich ein, dass Beides zusammen, selbst in einem recht kleinen, unzulänglichen Theaterbau und sogar noch mit auswärtigen Nachmittags-Extra-Vorstellungen für die umliegenden Ortschaften im Weimarischen Lande, sowie bei volkstümlichen Sonntag-Nachmittagsaufführungen des ganzen „Faust“, des ganzen „Wallenstein“, von Hebbels „Nibelungen“ etc. etc., sehr wohl angehen müsse und sich schon vereinigen lasse — wenn man nur auch „künstlerisch“ ernstlich wolle. Frankfurt a/M. allerdings, mit seiner neuerdings durchgeführten, vollen Trennung der beiden Theatersphären, scheint den Possart'schen Forderungen für den Augenblick Recht zu geben. Aber,

einmal ist dort auch noch nicht aller Tage Abend, und haben wir die Entwicklung der Dinge auf Grund der neuen Verwaltungsverhältnisse dort wohl erst einmal geduldig abzuwarten. Ausserdem dürfte gerade Herr von Possart wieder derjenige sein, der sich hier zu Lande, bei uns, einer ähnlich wohlthätigen, absoluten Trennung der Ressorts, auch in den beiderseitigen Intendanzen, im Ernstfalle energisch widersetzen würde, zumal ihm z. B. die Berufung eines eigenen, ganz selbständig waltenden „Operndirektors" (wie wir ihn uns in Zumpe vielleicht wünschen könnten) gerade der Dorn im Auge wäre!

Ernst von Possart liess uns seinerseits also einstweilen lieber in ein wahres „Paradies" der zukünftigen Theaterverwaltung blicken. Der hinzu tretende Betrieb des neuen „Prinzregenten-Theaters" räume zuversichtlich mit allen diesen bisherigen Missständen auf einmal gründlich auf und lasse fortan Proben (NB: Proben!!) sowohl als Aufführungen bequemer disponieren, dem grossen, figurenreichen Schauspiel mit starker Komparserie ebenso wie der grossen, dekorativ anspruchsvollen Oper weit besser neben einander künftig gerecht werden. Nicht nur die berühmten „Fremdenvorstellungen" des Sommers — nein, auch die geforderten Sonntag-Nachmittags-Volksaufführungen von Werken unserer dramatischen Klassiker, im Sinne des Titels „National"-Theater, würden für die Folge mit ungleich mehr künstlerischer Musse und technischer Umsicht vorbereitet bezw. absolviert werden können. — Je nun, „die Botschaft hör' ich wohl, doch fehlt annoch der Glaube"! Denn in allererster Linie ist schon gegen die unschuldsvolle Kühnheit solcher Possart'schen Behauptung laut und deutlich Einspruch zu erheben, als ob an dem beobachteten Rückgang in der Frequenz der Sommer-Aufführungen keinerlei künstlerische Wertminderung die

Schuld getragen und die ganze Presse einhellig immer die volle, künstlerische Höhe des Instituts nach wie vor anerkannt, ja laut konstatiert hätte. Das also hat unsere verehrliche Ortspresse jetzt davon, dass sie stets die falschen „lokalpatriotischen" Interessen bei solchen Dingen vorwalten liess, um erst zum 60. Geburtstage des Intendanten (Mitte Mai) sich wieder einmal auf das Rechte zu besinnen, mit den Worten: „Diese Ver-Verhältnisse sind oft genug dargestellt worden, und der Intendant weiss selber ganz genau, dass im Hause am Max Josefsplatze nicht immer alles in bester Ordnung gewesen ist." Die auswärtige Presse freilich, sie hat schon früher klar genug und ohne Rücksichtnahme hinreichend deutlich gesprochen! Dass unsere Wagner-Oper zumal heute lang nicht mehr auf der früheren Stufe der Berühmtheit und des guten Stiles steht, das hat seinen Grund obendrein darin, dass sie bis zum *Nonsens* hier abgespielt, abgeleiert, abgehaspelt, abgeklappert und abgeklopft worden ist, so dass man sie schon bald überall (z. B. in dem kleinen Weimar) besser als hier zu Lande zu hören bekam. Mir scheint im Gegenteil, es steht ernstlich zu befürchten, dass es, weit weniger als einen inneren Ausbau der Verwaltung und eine künstlerische Aufbügelung der Leistungen, lediglich eine neue „Attraktion" und Auffrischung für die, München während der Reisesaison überschwemmenden, Fremdenzuzüge im Grossen-Ganzen nur wieder gelten soll. Auf solchem Grundpfeiler aufgeführt — und diese Gefahr liegt wahrlich nahe —, stände indes das Unternehmen von vorneherein gleich auf der faulsten Basis, die sich überhaupt nur denken lässt. Denn eine schärfere Psychologie des ziffernmässig nachzuweisenden Rückganges im Besuche der „Fremdenvorstellungen" unserer Münchener Oper ist jedenfalls die, dass sich jede mit dem Reiz der Mode-Neuheit ausgestattete „Sensation"

nach einiger Zeit eben verbrauchen und erheblich nach und nach doch auch abnützen muss. Und diese naturgeschichtlich ganz unausbleibliche Erfahrung dürfte, so bald die erste Zugkraft daran vorüber ist und so ziemlich ein Jeder der gewohnten Jahres-Bummler und Gebirgs-Passanten ihr seinen Tribut erst einmal gezollt haben wird, nach obiger Voraussetzung also selbst dem so hochtönend inszenierten „Prinzregenten-Theater" nach Jahren kaum erspart bleiben, je höher der Eintrittspreis hierbei kalkuliert erscheint. Obendrein dächte ich doch, dass ein Possart — zur Zeit wenigstens noch — zum Intendanten unserer kgl. Hoftheater berufen wäre und seinen Ehrgeiz nicht gerade darin zu suchen brauchte, als „Intendant eines Münchener Vereins zur Förderung des Fremdenverkehrs" zu fungieren oder gar nach dessen Ehrenmitgliedschafts-Diplom zu streben.

Hören wir ihn jedoch getrost weiter. — An jedem Sonn- und Feiertag im Jahre sollen dort die viel berufenen „volkstümlichen" Nachmittagsvorstellungen der Klassiker zu ermässigten Preisen — 40 bis 50 an der Zahl — alsbald Statt finden, bis zum Spätsommer hin, wonach die grosse Reihe der 20 „Fremdenvorstellungen" mit Wagner'schen Musikdramen, der grossen Ausstattungsoper und der erhabenen Tragödie, sich im selben Raume immer abspielen werden: das sei der einzige „ideale" Zweck des Pachtverhältnisses der Hoftheater zum „Prinzregenten-Theater", wie seiner Benützung durch die Kgl. Schatulle. Es folge aber daraus, dass die Abonnementsverhältnisse hierdurch in keiner Weise beeinträchtigt würden, dass sie auch fürderhin ganz die alten, eben auf das bisherige Kgl. Hoftheater beschränkten, blieben. Wir sagen *„Bon!"* hierzu und ignorieren einstweilen die gelegentlich in München aufgetauchte Meldung, wonach umfänglicher baulicher Veränderungen wegen jenes Kgl. Hoftheater eine geraume Zeit werde geschlossen

bleiben müssen. Wie aber, falls die dortige neue, überaus praktische Einrichtung des amphitheatralischen Aufbaues gleicher Sitzreihen so einleuchtend und anziehend auf die Gemüter der gelegentlichen p. t. Theaterbesucher wirkte, dass nach und nach zugleich eine organische Umbildung der öffentlichen Meinung, ein entschiedener Umschlag auch in der Gesinnung all' dieser Leute erfolgte — und so zwar, dass mit einem Male kein Mensch mehr im alten Logenkasten der Gesellschafts-Ränge Kunst geniessen, sondern Alles nur mehr im „Prinzregenten-Theater" seinen ständigen Stamm-Platz haben wollte, und dass demnach nun auch noch das für so zuverlässig gehaltene Abonnement im alten Hoftheater bedenklich, aber unaufhaltsam, stetig zurück ginge?! Was dann, wenn die Majorität ihre Vorstellungen im neuen Theater zu „zivilen" Preisen ganz energisch erst einmal heischte? Was dann? . . .

Wir kommen damit zu einem positiven Vorzuge des ganzen Bauplanes, den wir gern und jederzeit rechtschaffen als solchen anerkennen werden. Das neue Münchener „Prinzregenten-Theater" soll das erste in Deutschland, ja in Europa sein, welches sich die vernünftigen Wagner-Semper'schen Reformen in der Theater-Architektur zu Nutze, welches mit deren Grundsätzen mutvoll einmal wirklich Ernst gemacht hat. Und es darf zugleich unsere aufrichtige Genugthuung bilden, dass das keimkräftige Bayreuther Beispiel wenigstens im Jahre des 25jährigen Jubiläums seiner Existenz auf Erden gerade hier in München die erste Frucht tragen, die nächste Nachahmung finden sollte. Was dieses Bayreuther Bausystem aber zugleich für die ideale Erhebung, ästhetische Erziehung und nebenher noch für die menschenmögliche Feuersicherheit des in jenen Räumen später aufzunehmenden, heimischen wie fremden, Theaterpublikums bedeutet, das mag man im IX. Bande

der „Gesammelten Schriften“ Richard Wagners (unter dem Artikel „Bayreuth“) gefl. einmal genauer nachlesen! Dennoch ist man hier zu Lande in einem holden Wahne befangen und bewegt man sich bei den beteiligten Kreisen in einem ganz trostlosen *Circulus vitiosus*, wenn man etwa glaubt, dass damit allein schon eine ideale „Konkurrenz gegenüber Bayreuth“ (wie man's hoch trabend zu nennen liebt) inauguriert sein sollte. Und man sollte darum billiger Weise auch nicht immer wieder „König Ludwigs II.“ verklärten Geist aus dem dunklen Schattenreiche herauf beschwören, oder gar unter stolzem Hinweis auf den Umstand, dass das Theater sich „unweit der Stelle heute erhebe, für welche damals schon königliche Huld das Semper'sche ‚Wagner-Theater‘ zu Münchens Gunsten geplant hatte“, stereotyp auf jenes frühere Bühnenprojekt der 60er Jahre exemplifizieren wollen! *Tempi passati* — über 30 Jahre ist Isarwasser mittlerweile in's Land hinab geflossen, und *πάντα ῥεῖ*. Heute besteht das „Bühnenfestspielhaus“ und mit ihm das spezifische Wagner-Testament ferne von München zu Bayreuth: also ist das unwiederbringlich für Bayerns Residenz nun einmal verloren. Denn München hat sich diese Dinge damals ganz ebenso leichtsinnig entgehen lassen, als damit höchst kurzsichtig und gewissenlos ein für alle Male jene gedachten hohen „Kultur“-Anrechte sich zugleich verscherzen müssen. Einmal Geschehenes kann man nun und nimmer ungeschehen machen; 35 Jahre Kunstentwicklung lassen sich eben nicht einfach ausstreichen oder bequem wieder zurück drehen.

Gewiss, jene im Obigen schon berührten, baulichen Grundbedingungen, die ganzen Voraussetzungen der technischen Anlage bedeuten immerhin einen grossen Schritt näher zur Erreichung des erstrebten Ideales in dieser gewichtigen Frage; sie bilden gleichsam die *conditiones sine qua non* zu einer stilgemässen Wiedergabe

Wagner'scher Kunstwerke in dem Sinne, wie sie von ihrem Schöpfer gedacht, entworfen und im „Vertrauen auf den deutschen Geist" dereinst ausgeführt wurden. Aber mit ihnen, wie zugleich noch mit dem erfreulichen 5 Uhr-Beginne der Vorstellungen, ist auch erst (und nicht mehr als) der Grund zum künstlerischen Ausbau nur gegeben, nicht etwa dieser künstlerische Ausbau selber schon fertig vollendet und vollzogen. Die wahren „Lebensbedingungen" der Wagner'schen Kunst, solcher echt Wagner'schen Fest-Aufführungen, sind eben doch weit andere als die von Fremden-Vorstellungen (zwischen Pinakothek und Glyptothek, Kunstausstellungen und Hofbräuhaus eingenommen!); so sehr andere, dass sie sogar jede beabsichtigte „Konkurenz" mit Bayreuth von vorneherein ausschliessen, woselbst einzig und allein die zuträgliche Luft bisher weht, geweht hat, wehen wird und wohl auch nur wehen kann, wenn wir recht zusehen und die Natur des Milieu's hübsch im Auge behalten wollen. Dort nämlich kommt zur lebendigen „Tradition" des Stiles und zur würdigen Sammlung des Geistes im abgelegenen, landschaftlich so ungemein wohlthuenden fränkischen Städtchen, voll Einfalt der Sitten — ohne jede weitere grosse Zerstreuung, auch noch die volle, unabhängig-selbstherrliche Freiheit in der künstlerischen Ausgestaltung, sowie der 10 Monate hindurch andauernde „Ernst" einer streng-künstlerischen Vorbereitung in unermüdlichen Proben für nur einige spezielle, aber höchste Aufgaben im Jahre mit hinzu, wie sie an einem Theater mit anderweitigen Repertoir-Verpflichtungen, ob mit oder ohne „Doppelbetrieb", nach der ganzen Lage der Dinge niemals zu haben, noch je zu gewinnen sein werden. In der That: München, unser „Isar-Athen", müsste da erst wieder einmal zum deutschen „Winkel" werden, und als Haupt- und Residenzstadt des bayrischen Südens weniger grossstädtische Neigungen oder Nerven-

überreizungen mit sich führen — also der Januar wohl einmal in den Sommer fallen, ehe dieses Ideal hier wirklich eintreten und München in jeder Linie gleich Bayreuth heraus kommen könnte: wovor uns noch überdies der gnädige Himmel bewahren möge! Die einfache Thatsache der 20 Mk.-Plätze und des „Auch-Patronatvereines“ thut es da halt doch noch nicht, das Gernegrosstum zum Mindesten nicht allein!

Im Grunde nur eine lahme Bestätigung alles dessen, was wir soeben des Näheren erörtert haben, bildet es somit, wenn wir Herrn von Possart im Verlaufe jenes seines Vortrages zu diesen Fragen u. A. mit folgenden Sätzen Stellung nehmen hören: „Was das Programm dieser 20 Sommeraufführungen Wagner'scher Werke betrifft, so werden wir uns in den Jahren, in welchen die Bayreuther Festspiele nicht Statt finden, bezüglich unserer Auswahl der Werke keinerlei Beschränkungen auferlegen. Dagegen erscheint es in jeder Beziehung gerechtfertigt, während einer Bayreuther Saison bei den Münchener Sommeraufführungen nur diejenigen Werke in Betracht zu ziehen, die nicht zu gleicher Zeit auch dort gegeben werden. Denn der geschäftliche Vorteil, den uns der Fremdenverkehr in jenen Monaten gewährt, wird ein erhöhter sein, wenn die Besucher Bayreuths an den Zwischentagen und nach Schluss der dortigen Spielzeit nach München kommen, um hier auch noch jene Wagner'schen Schöpfungen zu hören, die ihnen dort nicht geboten worden sind.“ Und fast schon wie das bekannte Ausflucht-Motiv des schlauen Fuchses von den „sauren Trauben“ klingt uns nun die süsse intendantliche Weise an's Ohr, wenn wir unmittelbar darauf noch eine Begründung wie diese vernehmen: „Überdies entspricht es den freundlichen Beziehungen, die zwischen der Verwaltung des Festspielhauses und der Kgl. Hoftheater-

Intendanz bestehen, eine direkte Konkurrenz (richtiger wohl: „den irre führenden Eindruck einer solchen Konkurrenz“ nach aussen hin! — D. Ref.) durchaus zu vermeiden, welche durch gleichzeitige Darbietungen der selben Werke unliebsam erweckt werden könnte. Das Prinzregenten-Theater ist nach dem Muster des Bayreuther Festspielhauses gebaut und die Würde (!) des neu geschaffenen Kunstinstitutes, das den Namen unseres erhabenen Landesherrn, des Protektors von Bayreuth, selber trägt, gebietet es auch, hier den leisesten Verdacht eines Betriebes zu vermeiden, der mit dem modernen Schlagworte des ‚unlauteren Wettbewerbes‘ bezeichnet werden könnte.“

Ganz recht — „Ihr sprecht fast schon wie ein Franzos'“ und jedenfalls damit „ein grosses Wort gelassen aus“: „unlauterer Wettbewerb“!*) Und darum muss auch die Wendung, schon früher im ersten Drittel unseres ungeheuer aufschlussreichen Vortrages, jetzt nur um so seltsamer berühren, jene seither so berühmt gewordene Wendung: „Ich fand ein vornehmes Konsortium allgemein geachteter Bürger, das sich bereit erklärte, dort

*) Wenn es denn also schon mehr auf „Ergänzung“ denn auf „Konkurrenz“ im letzten Sinne angelegt sein soll — warum dann hier nicht lieber gleich nur die gewissenhafte Pflege von Aufgaben, die von Seiten Bayreuths über näheren, wichtigeren Pflichten einstweilen noch vernachlässigt werden mussten: die systematische Darstellung z. B. des historischen Entwicklungsganges der Oper von Gluck bis auf Wagner, die künstlerisch-stilgemässe, szenisch-musikalische Darbietung der gehaltvollen und bedeutsamen Hauptwerke von Gluck, Mozart und Beethoven, Weber, Marschner, wie Spontini und Berlioz in besonderen, grossen „Zyklen“? Damit (wie mit Faust I und II) wäre allem bösen Scheine doch von vorneherein schon entschieden genug aus dem Wege gegangen! Und giebt es nicht in unserer modernen Tonkunst eine ganze Reihe von Schöpfungen, die sich geradezu darauf angewiesen sehen, an einer besonderen Festspielbühne anzukommen: Strauss, Schillings, Weingartner, Ad. v. Goldschmidt, Chr. v. Ehrenfels-Taubmann, Ph. Wolfrum, E. Klose, H. Pfitzner u. viele Andere?

oben auf der Isarhöhe, wo das neue Friedensdenkmal die Stadt überragt, ... ein allen Anforderungen entsprechendes, massives und monumentales, Theater binnen zwei Jahren zu erbauen und der Kgl. Hoftheater-Intendanz pachtweise zu überlassen.“ Hier, bei dieser pikanten Stelle können die einander begegnenden Auguren sich eines feinen Lächelns wirklich nicht mehr gut erwehren — oder, um mit jenem Otto Erich zu reden, dem ein allzu hartes Leben anscheinend zum göttlichen Ulke schon geworden: „Alle Frösche hüpfen, und die Erhabenen freuen sich“. Jedes „Münchener Kind’l“ ist sich ja längst darüber klar, dass man hierorts Kunstfragen vor Allem auf dem — Katasterbureau studieren muss, und nachgerade pfeifen es doch schon die Spatzen vom Dachstuhle herab, dass es korrekter Weise, gerade umgekehrt, vielmehr hätte formuliert werden sollen: Das bewusste, recht unvornehm hierbei kalkulierende „Konsortium“ fand den verständnisvollen, stillen Teilhaber und ehrlichen Makler; es wollte da draussen ihm zentnerschwer herum liegende Baugründe realisieren bezw. diese ganze, bislang noch so öde Gegend durch Preis-Treibungen zur „Prosperität“ endlich einmal entwickeln. Und es ging zu solchem Zwecke also einen „sachverständigen“ Kenner, den am Aufschwunge jenes Stadtteiles als „Hausbesitzer‘ doch sicherlich nicht ganz uninteressierten kgl. Hoftheater-Intendanten, mit seinen „weit ausschauenden“ Bauplänen zu passender Zeit vertraulichst an. Wie sich so ziemlich schon erwarten liess: keineswegs erfolglos, denn dieser nahm ihnen hierauf die so schwer lastenden Bausteine vom Herzen. „Dienet uns und hilft auch sich!“ — dachten sie vielsagend bei sich mit einem „Parsifal“-Zitate, in würdiger „Wagner-Nachfolge“, und hatten dabei auch ganz richtig „spekuliert“.

Nachdem Ernst Ritter von Possart hierauf noch wie ein leibhaftiger „Zirkusdirektor“ mit einem: Es

wird unser eifriges Bestreben sein" oder „Wir haben weder Mühen noch Kosten gescheut" etc. höchst pathetisch seiner langen Rede kurzen Sinn resumiert hatte, verkündete er zum guten Ende mit aller ihm zu Gebote stehenden Emphase für den 20. August laufenden Jahres die programmmässige, feierliche „Enthüllung" des hl. Grales, des neuen, „Der deutschen Kunst" in so hehrer Gesinnung dargebrachten Bühnenhauses: als einer wahren „Zierde" zugleich jenes herrlichen (weil nunmehr doch fruktifikableren) „neuen Stadtteiles, der unserem erhabenen Landesherrn seine Entstehung verdankt" und der — *risum teneatis, amici!* — so viel früher durch manche „kluge" Grundstücks-Besitzergreifungen in aller-„idealster" Weise bereits so erhebend „geweiht" worden war....

Und diese — sagen wir: *Conférence* (Wer lacht da? — Ich glaube wahrhaftig, ich war es selbst!) lässt sich die grosse „Wagnerstadt München" von einem Meister der *mise-en-scène* vormimen, ohne bei solcher Travestierung der Schiller'schen Idealbühne als „moralischer Bildungs-Anstalt" ihren sittlichen „Ernst" vollends einzubüssen? Nein! Hier, an dieser unabhängigen Stelle, soll wenigstens keinerlei Hehl daraus gemacht werden und darf dergleichen nicht mehr verschwiegen, „retouchiert" oder gar — vertuscht bleiben. „Im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist!" Und wenn schon die „Münchener Neuesten Nachrichten" unlängst, ihren solennen Artikel zur Begründung eines hohen „Protektions-Vereines" mit dem klassischen Wagner-Motto über das Bayreuth von 1876 abzuschliessen, den beneidenswerten Mut hatten: „Ein schöner Zauber macht hier Alle gut!" — wir fühlen uns danach nun versucht, dies (in Übereinstimmung mit allen obigen Feststellungen) heute einmal zu persiflieren durch den kräftigen Schluss: „Ein schnöder Zauber machte hier alles gut!"

Der Erbe

1. Vom „Bärenhäuten"

(1899)

So wäre denn dem „Bären" die „Haut" endlich abgezogen! Stirbt der Petz, was gilt der Pelz?

Wer erinnerte sich nicht recht gut noch des edlen „Wette-Streites", der um den „Bärenhäuter" als Oper vor Monaten schon durch die gesamte deutsche Tages- und Fachpresse gezerrt wurde? „Hie (Siegfried) Wagner!" „Hie (Arnold) Mendelssohn!" — es war, wie wenn die Seelen der beiden Alten noch einmal von den Toten auferstanden wären; oder aber, als ob (wie auf dem bekannten Kaulbach'schen Bilde von der „Hunnenschlacht") in ihren Geistern ein alter Antagonismus und historischer Prinzipienkampf über die Gräber hinweg noch fort tobte: Felix Mendelssohns bekannte Nervosität bezüglich der Wahl eines Operntextes (die sein Antipode Wagner gern als für seine „musikdramatische Impotenz" charakteristisch bezeichnet hatte), sie schien in seinem nachlebenden Namens- (wenn auch nicht: Stammes-) Vetter Arnold, gegenüber dem mit ihm rivalisierenden Sohne des Bayreuther Meisters, von Neuem wieder aufzuleben.... Und nun hätte also Siegfried Wagner doch den Vorsprung gewonnen und die Première noch vor derjenigen seines Nebenbuhlers im „Bärenhäuten" durch-

gesetzt! Ob auch den Sieg davon getragen? Um das zu entscheiden, müsste man wohl erst das Mendelssohn'sche Werk näher kennen gelernt haben. Es muss schliesslich doch ein Jeder seine eigene „Bärenhaut" zu Markte tragen.

Was uns selbst betrifft, so sind wir persönlich zunächst nicht mit von der Partie gewesen. Aber der neue, rührige Musikverlag von Max Brockhaus in Leipzig hat uns schon vor geraumer Zeit den höchst würdig ausgestatteten („Adolf von Gross in Liebe, Verehrung und Dankbarkeit zugeeigneten") Klavierauszug zur Oper zugesandt — er wünschte somit offenbar eine Besprechung auch aus unserer kritischen Feder. „Dem Manne kann geholfen werden!" — selbst Klavierauszüge mit Text geben eine Art Bild, zur Nachkontrole immerhin der Bühnenwirkung. Und ob — was uns hier zunächst interessiert — Siegfried ein „Wagnerianer" ist: das lässt sich jedenfalls auch an der Hand eines solchen Notentextes sehr wohl einmal fest stellen.*) An und für sich schlösse die Verneinung dieser Frage freilich noch keineswegs aus, dass sein Werk etwas taugen könne. Im Gegenteil, Angesichts so mancher, nachgerade beängstigenden „Wagner-Nachfolge" wäre kein allzu „pietätvolles" (oder sagen wir präziser: sklavisches) Nachtreten in den Fusstapfen seines berühmten Vaters dem Sohne des Meisters weit eher schon zu wünschen; denn heut zu Tage thut gerade Selbständigkeit und ein frisches, fröhliches Ziel unserem Epigonentum auf der ganzen Linie so sehr dringend not. Dennoch besteht in unserer Frage so etwas wie ein fataler Zirkel, glaubt man von dem

*) Natürlich würde das Nachfolgende hier trotzdem nicht mit aufgenommen worden sein, wenn Verfasser sich nicht später, bei einem gelegentlichen Besuche der Leipziger Aufführung, eine Bestätigung dieser Ausführungen aus der szenischen Darstellung noch geholt hätte.

Nachkommen eines R. Wagner und präsumptiven Thronfolger aus dem Hause „Wahnfried“, d. h. eben von dem künftigen Erben und Leiter der Bayreuther Festspiele, doch auch wieder gewärtigen zu dürfen, dass er wenigstens nicht in grundwesentlichen Punkten den allenthalben in der Wagner-Gemeinde für massgebend erachteten Hauptbedingungen eines Bayreuther Ideales stracks zuwider handle und, wo er sich schon nicht an die orthodoxe Meinung oder die strikte Observanz kehren will (die wir auch gar nicht einmal zu teilen vermöchten), den Ehren-„Kanon“ der reinen, unverfälschten Lehre wenigstens nicht direkt brüskiere.

Ganz offen gestanden, gleich bei der Dichtung müssen wir diese Frage so ernstlich als rückhaltlos aufwerfen. Es ist nämlich ein blosses „Libretto“, wie viele andere mehr, was nach näherer Prüfung dieses Textbuches übrig bleibt. Ein Libretto zwar mit szenischem Aufbau und ohne Nummern-Schnürleib, aber bei seiner Kombination von Simplizissimus und Grimm, in seiner Mischung von Historien-Romantik und Märchen-Phantastik, politischer Realitätshascherei und poetischem Gemeinplatze weder recht Märchen, noch Mythus geworden, bald Haupt- und Staatsaktion, bald Sagengebilde — zum Mindesten keine Spur von irgend einem „persönlichen“ Erleben oder individueller Selbstentäusserung darinnen; es müsste denn sein, dass wir gralsverlässig und bayreuthwillig genug wären, schon in dem Ortsvermerke: „Spielt in Bayreuther Landen“ etwas Derartiges, symbolisch gleichsam, mit zu akzeptieren. Seinem Inhalt und seiner äusseren Form nach weniger Grimm, als vielmehr „grimmig“ geraten, und wiederum mehr Grimmelshausen als gerade „Grimms Hausmärchen“, ist es — von allen Seiten aufmerksam betrachtet — nichts Organisches, Ganzes, und in diesem seinem Stil-Konglomerat zum Mindesten schon gar nicht, wie vielfach geschehen, eine gute

Volks-Oper zu nennen. Kein Zweifel, es geht viel, unheimlich viel vor bei diesem undefinierbaren Spiel: „In drei Akten“.*) Allein die grosse Hauptsache: Hat es auch Sinn und Verstand, tieferen Wert und höhere Vernunft mit seinem angeblichen „Humor“, dieses Kunterbunt „vom Himmel durch die Welt zur Hölle“? — das können wir doch nicht so ohne Weiteres mit „gutem Gewissen auf sanftem Wagnerianischen Ruhekissen“ hier bejahen. Rauchwolken mit Schwefeldampf aus grossen Feueröfen —

---

*) Nebenbei bemerkt: Es ist interessant, wie der leibliche Erbe und persönliche Testamentsvollstrecker des Bayreuther „Musikdramatikers“ (ähnlich übrigens wie R. Strauss in seinem „Guntram“, auch M. Schillings bei der „Ingwelde“) einem Untertitel vorsichtig aus dem Wege geht, während wir den Werken Anderer bereits nachfolgende ansehnliche Blütenlese von Nebenbezeichnungen ihrer Werke entnehmen dürfen: „Oper“ (Ritter, Kistler u. A.), „Komische -“, „Grosse -“, „Romantische -“ oder „Ballet-Oper“ (Verschiedene), „Vaterländische Oper“ (O. Neitzel, P. Geisler), „Volksoper“ (Josef Weiss, v. Reznicek), „Operndichtung“ (Goldmark), „Heitere Oper“ (Schillings), „Lyrisches Drama“ (Cornelius), „Musikdrama“ (Br. Schrader), „Märchenoper“ (Auber), „Märchenspiel“ (Humperdinck), „Heiteres“ oder „Lyrisches Bühnenspiel“, auch „Zauberspiel“ (H. Sommer, A. Roesel, Meyer-Olbersleben), „Singspiel“ (Thuille), „Nordische Legende“ und „Schelmenstück“ (Sommer), „Deutsche Mär“ (Eugen Lindner), „Dramatisches Märchen“ und „Humoristisch-phantastische Handlung“ (S. von Hausegger), „Tragikomödie“ (Kienzl), „Musikalische Tragödie“ (Bungert, d'Albert), „Musikalische Komödie“ (Ant. Beer-Walbrunn), „Musikalisches Schauspiel“ (Kienzl), „Musikalischer Roman“ (Charpentier), „Drama“ (Leoncavallo), „Lyrische Komödie“ (Verdi, Leoncavallo), „Lyrische Szenen“ (Tschaikowsky), „Volksszenen“ (Mascagni, Spinelli), „Japanisches Capriccio“ (Curti), „Japanische Theehausgeschichte“ (S. Jones), „Burleske“ (Sullivan), „Tanzspiel“ (Mottl), „Wort- und Tondichtung für die Schaubühne“ (Sachs), „Phantasie-Spiel“, „Mysterium“ (Adalbert v. Goldschmidt, Weingartner, Wolfrum), „Chordrama“ (O. Taubmann), „Musikalisches Puppenspiel“ („Wetterhäuschen“!), „Singgedicht“ (E. von Wolzogen — R. Strauss) etc. etc. — wozu noch „Handlung“ (bei Wagner) und „Operette“ (bei Joh. Strauss, Millöcker, Heuberger etc. etc.) kämen.

das kann zwar an „Rheingold“ gelegentlich wohl erinnern; doch wäre das immer erst ein „Erinnern“, und zum „Rheingold“ selber hätte es dann lange noch seine guten Wege: geschweige denn, dass es darauf etwa gar grossmütig schon verzichtete. Leider ist es aber ganz und gar bei der Samiel- und Wolfsschlucht-Romantik seligen Angedenkens noch stehen geblieben. Ja, wenn wir nur recht zusehen: ist's im I. Akte nicht beinahe schon der Luzifer-Spektakel aus dem albernen „Struwwelpeter“-Ballett — also im Grunde genommen ein Kinderstuben- und Puppentheater-Wagner, den wir da mit unvergleichlicher Arglosigkeit, so recht kindisch, aufgetischt und versetzt erhalten? Und nicht nur benimmt sich dieser Satanas ganz à la „Schlesischer Zecher“, so dass man (wie Moritz Wirth seinerzeit bei der Sporck-Kistler'schen „Kunihild“) unwillkürlich sich fragen möchte: Wie nur kommt dieser mächtige Herr der Finsternus und Fürst dieser Welt dazu, sich selber so sehr im Lichte zu stehen, dass er — wo er doch bereits in seinem Rechte ist, vertragsgemäss ingrimmig zu strafen — erst noch eine Wette jovialer Weise eingeht, die er nach berühmten Mustern und hinlänglichen historischen Erfahrungen ja doch nur verlieren muss, durch die er sich selbst um seinen besten Bissen und seine wertvollste Beute bringen soll? Nicht nur dies — sage ich — befremdet nicht wenig, sondern jener gemütliche Operettenteufel (s. sein nichts weniger als satanistisches Motiv!) ist stellenweise auch ein sehr „gerührter“ Teufel — und ein gar grossmütiger noch dazu. (Vergl. S. 109 f. des Klavier-Auszuges.) Also mit dem Höllenspuk nach den klassischen Walpurgisnachts-Vorbildern der „Höllenbreughel und Teniers“, welche die Szenarien ausdrücklich doch aufrollen wollen, ist's für diesmal noch nichts gewesen — *„c'est le ton, qui fait la musique“*.

Überhaupt, diese Szenarien! Sie sind ebenso an-

spruchsvoll als unbeholfen, bestimmen sie doch nicht selten Dinge, die gar nicht in ihrem Bereiche liegen können, die vielmehr im Texte selber, in der poetischen Charakteristik, oder aber zum Mindesten im Orchester, als dem Seelenausdrucke aller dramatischen Innenbewegung, zum Austrage zu kommen hätten. Und, um auch das gleich hier mit einzubeziehen: wie „höllisch“ kurz, ganz unmöglich knapp, währt nicht die Nacht im II. Akte — selbst für eine Sommernacht des kürzesten Tages im Jahre ein wahres Unikum der Bühnenkunde! Noch bei Weitem nicht annähernd so lange dauert sie nämlich wie diejenigen im väterlichen „Lohengrin“ (II. und III. Aufzug), und diese waren doch immer schon ein tüchtiger Stein des Anstosses für unsere gewiegten „Dramaturgen“ gewesen.

Gehen wir weiter im Text, so muss vor Allem auch die durchaus uncharakteristische, weil schon in der Form höchst unzulänglich geratene, ja mitunter geradezu schülerhafte Wortsprache, wir dächten: zumal in den intimeren Wagner-Kreisen selber, die allerpeinlichsten Empfindungen wecken. Eine ganze Perlenschnur von direkt verunglückten Ausdrücken, Wendungen und Redensarten liesse sich hier anreihen, die wahrscheinlich etwas Sonderliches besagen und gleichsam Lokalkolorit geben sollen, die aber dem guten Geschmacke Jung-Wagners ein übel Zeugnis ausstellen und selbst der weitest gehenden poetischen Lizenz sich entziehen dürften. Wir wollen den Leser doch lieber verschonen mit den Qualen, welche wir beim Lesen im Einzelnen erduldet haben, je näher wir persönlich allerdings dem Textdichter, als einem Träger des Namens Wagner und Schüler Heinrichs v. Stein, in Auffassung und Gesinnung zu stehen vermeinten. Ja! Wenn Landsknechtpoesie gleich ist Bänkelsang, und Beides wieder sein *tertium comporationis* findet in dem ärgerlichen Begriffe „Banalität“: dann

freilich ist alles hier wohl am Platze; dann haben wir ein Werk von ungetrübtester Reinheit des „Stiles“, durchaus harmonischer Einheit der Form und wahrhaft frappanter Ursprünglichkeit der Idee vor uns. Denn durch diese ganze Oper finden wir die erstaunlichsten Banalitäten ausgebreitet — Banalitäten, welche höchstens nur durch noch unglaublichere Trivialitäten der Melodik wieder wett gemacht werden.

Ganz kläglich vollends wird das Ergebnis, zu unserem lebhaftesten Bedauern, wenn wir von der Diktion auf die „Aktion“ alsbald übergehen, d. h. auf die Handlung als solche zu sprechen kommen und hier bei einer Unbefangenheit des Urteils und einer Anspruchslosigkeit des Empfindens anlangen, Angesichts deren man wirklich nicht mehr weiss, ob man das künstlerische Ungeschick oder aber die rührende Kurzsichtigkeit („Weh' Dir, dass Du ein Erbe bist!“) mehr bewundern soll. *Ad vocem* „Ungeschick“: 1. die ganz unwürdige und unglückliche, weil im Charakter total vergriffene wie verzeichnete Figur des Bürgermeisters; 2. die Unglaubwürdigkeit des Thatbestandes, dass man in einem Dorfe mit absehbarer Einwohnerzahl drei Jahre nach dem Tode einer Einwohnerin von dieser Frau schon nicht das Geringste mehr wissen, selbst ihr Grab überhaupt gar nicht mehr auffinden soll; 3. die angeblich, nach gewissen Press-Stimmen, so harmonische, nach unserem unmassgeblichen Dafürhalten jedoch höchst disharmonische, zudem günstigsten Falles lediglich als lose Aufpfropfung zu begutachtende „Plassenburg“-Episode — ein „Viel Lärm um nichts“ der bedenklichsten Art; endlich 4. — *the last not the last* — der Mangel jeder vernünftigen Lösung, da die Hauptsache an der Wette ja doch gar nicht ausgespielt und gewonnen, vielmehr durch eine ganze Menge von Unbegreiflichkeiten Seitens des „Monsieur Pferdefuss“ gerade mehrfach noch

verdorben wird. *Quoad* „Kurzsichtigkeit“ aber: die bewundernswert harmlose Häufung von Reminiszenzen in offenkundiger Anlehnung an die Musikdramen des eigenen Vaters, und zwar bezüglich äusserer Situationen sowohl als auch hinsichtlich der inneren Beziehungen. Schon die Verschacherung des Mädels durch den geldgierigen Vater an den Unglücklichen, von schwerem Fluche Heimgesuchten, ehe der Gegenstand des Handels nur einmal persönlich gefragt wird: schon das erinnert in drastischer Weise allzu stark an das „Fliegende Holländer“-Motiv — um so auffälliger jedenfalls, als dem jüngeren Nachkommen nicht die feine, seelische Motivierungsgabe des Vaters (vergl. „Ballade“ der Senta!) hierbei zur Seite steht. Und wie nun gar am Ende des selben (II.) Aktes die alte, liebe — abgegriffene Erlösungs-Romantik, epigonenhaft genug, nur wieder herein guckt: das vollends ist gar zu niedlich und ergreifend mit anzusehen. Da fürwahr ist es, wo wir denn glücklich auf der Stufe etwa der „Feen“ wieder uns angelangt sehen!

Von vorübergehenden kleinen Anlehnungen, wie Siegfrieds Horn-Lockung, Siegfrieds Rheinfahrt, Erinnerung an die Mutter, Beckmesser- und David-Parlando, „Walhall“-Klängen, „Fliegende Holländer“- und „Lohengrin“-Vorspiele, Rheintöchter- (*alias:* Nixen-) Beschwörung u. dergl. mehr, wollen wir hier gar nicht erst reden. Wir hoffen, Jung-Siegfried wird selber stolz genug sein, diesen Beweis seines „Wagnerianismus“ als solchen *pure* abzulehnen! Was aber soll z. B. jener mysteriöse, joviale „Fremde“ im I. Akte, der sich als höchst seltsamer Zwitter zwischen „hl. Petrus“ und „Wotan“ alsbald einstellt und — nicht Mensch, nicht Gott, noch Heiliger — in seiner etwas anrüchigen „Mission“ als eine absolut entgleiste Figur zuletzt sich aufdrängt? Hier hat Wagner *jun.* jener sicher gestaltende „Bühnendämonismus“ eines Wagner *sen.* ganz gründlich im Stiche gelassen,

je mehr er in diese freie (?) Schöpfung seiner Phantasie (nach dem humoristischen Rätselspiele des „Wanderers" in Mime's Schmiede) noch hinein geheimnissen zu sollen wähnte. Man denke: Peter, der himmlische Schliesser, jagt dem Teufel arme Seelen mit hinterlistigen Ränken ab, indem er einen wackeren Sohn und braven Kriegsmann zum Würfel-Spiele verleitet und ihn, zum Entgelt, dafür nun selber an den Rand der Hölle bringt! Heisst das nicht wirklich den Teufel mit Beelzebub austreiben? Und was müssen die Seelen dem Himmel wohl wert sein, die bereits in der Hölle gebraten haben, also offenbar nichtsnutzig auf dieser Erden gewesen sind! Oder soll das nun wieder eine tiefsinnige Anspielung auf die katholische Lehre vom „Fegefeuer" darstellen — wobei dann freilich ganz unerklärt bliebe, warum diese Kirchenlehre weder vom Kartenspiele noch von leichtsinnigen Wetten etwas wissen will? Ein fauler Zauber also — und jedenfalls ein ganz sonderbarer, recht netter Heiliger! Von den „getreuen Trabanten" werden uns zwar mit philologischer Akribie und vielem Aufwand an Gelehrsamkeit die einzelnen Quellen aus den Brüder Grimm'schen „Kinder- und Hausmärchen", aus Grimmelshausens „Simplizissimus" und „Bayreuther Chroniken", von Hans Sachs bis Wilhelm Hertz, emsig zusammen getragen; und es wird dabei eifrigst in verschiedenen Tonarten uns gerühmt, wie alle diese Anregungen hier zu einem einheitlichen, erstaunlich organischen Gebilde zusammen geflossen, um nicht zu sagen: von „Siegfried" neu zusammen geschweisst worden seien. Aber das ist eben nur die alte Kritiker-Schablone in der herkömmlichen Redeweise der Wagner-Schreiberei — sie findet unseres Erachtens recht wenig reale Erfüllung in diesem besonderen Falle. Unsere Augen sehen wenigstens nur *disjecta membra;* unsere Ohren hören nichts weiter als das unbeholfene (um nichts Schlimmeres hier zu sagen)

Stammeln in der Sprache eines grossen Vaters. Höchstens fänden wir noch so etwas wie Testaments-Antretung des alten R. Wagner'schen Jugend-Planes zu der Oper: „Die Bärenfamilie"!

Und nicht viel anders steht es nun auch mit dem musikalischen Teile des Ganzen. Denn, wenn uns sogar seine Bewunderer und Schildträger im Vertrauen schon zugeben: „Das Musikalische bei Siegfried ist freilich erst nur im Keimen" — nun, so kann man sich allein schon darauf seinen entsprechenden Reim machen. Das heisst, wir wollen gerecht sein: Der junge „Meister" hat immerhin etwas Tüchtiges und Ordentliches unter der, nur leider etwas kurz währenden, Führung seines Lehrers Humperdinck gelernt (wir haben dabei im Auge namentlich die hübschen Vorspiele zum I. und III. Akt, die intrumentale Höllenfahrt im ersten und gewisse wirksame Höhepunkte, vor Allem aber die feinen Lyrismen im zweiten Aufzuge) — man wird ihm Talent zum Handwerk in der rein-musikalischen Faktur danach gewiss nicht mehr blindlings abstreiten mögen. Aber ich glaube doch, der Alte wusste, was er that, als er bei Lebzeiten den Sohn — der Architekten-Laufbahn zuzuführen beschloss: von den dramatischen Musikbethätigungen des voraussichtlich dereinstigen Bayreuther Führers und künstlerischen Wahrers wie Walters des Vermächtnisses auf dem Festspielhügel (wie es so schön, stilistisch so überaus geschmackvoll, immer heisst) dürfte man sich zum Wenigsten ganz anderer Dinge versehen haben, darf man entschieden Höheres und Wertvolleres so erwarten als verlangen.... Ich habe vor Zeiten einmal einen Privatbrief Siegfried Wagners an einen Leipziger Kritiker eingesehen, in dem er sich über seine persönlichen Absichten beim Komponieren des Näheren selber auslässt und ganz offen von sich bekennt, „inmitten all' der modernen Komponiererei um uns

herum" grundsätzlich der gesanglichen Linie wieder nachgehen, das Banner der so sehr geschmähten „Melodie" seinerseits wieder hoch halten bezw. frischmutig entrollen zu wollen. Dieses *Credo* scheint mir nun überaus charakteristisch für seinen Bekenner: es sieht fast so aus wie ein neues Prinzip und wie ein stolzes Programm, scheint beinahe ein starkes, selbstbewusstes Desaveu des Bayreuther Testamentes seines eigenen Ernährers zu sein; erweist sich aber, wenn man genauer auf den Grund geht, doch nur als eine Art von höherem „Hasenpanier", und stellt sich selbst ein „Armutszeugnis" schlimmster Sorte aus, indem es aus der üblen Not eine gleissende Tugend zu machen sucht. Kurz: das ist „Sand in die Augen" — denn an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen! Und manchmal können die Früchte eben doch auch schlechte sein, an denen die Wespen nagen.

Schliesslich aber hier noch die Kehrseite zur Medaille, den notgedrungenen Epilog zu diesem Trauerspiel — oder, wenn man will, zu unserer Tragikomödie! Stand da in einem Fachblatte, nach der ominösen Bayreuther Geburtstags- und Weihnachtsaufführung einiger Stücke aus der Oper durch ein Nürnberger Orchester, dereinst wörtlich zu lesen: „Die Teilnehmer an der Aufführung sprachen sich einhellig dahin aus, dass die Musik glanzvoll instrumentiert und durchweg originell sei." Je nun, die Leute, die das geschrieben haben, müssen ja wissen, was sie zuletzt verantworten können. Wahrscheinlich sind es wieder ganz dieselben, die auch im Sommer 1896 eine offizielle Abordnung des Festspiel-Orchesters an Herrn Siegfried Wagner gelangen liessen, mit der dringenden Bitte, nach der glänzenden Bayreuther Erstlings-Leistung als berufenster Dirigent der Festspiele doch ja auch noch die Leitung des letzten

„Nibelungen-Zyklus“ wieder zu übernehmen! Nachdem diese guten Leute früher — zu den Zeiten Wagners, Liszts, Hans von Bülows, Klindworths — doch stets begeisterte Verkünder des genialen Künstler-Martyriums wider „Publikum und Popularität“ gewesen waren, haben sie sich auf einmal jetzt, seit dem „schönsten Tage“ im Leben der Tochter Liszts, der ehemaligen Gattin Bülows und späteren Witwe Wagners, eines Besseren besonnen, und über Nacht gleichsam sich zu ebenso enragierten Erfolg-Anbetern wie aufdringlich beredten Anpreisern der „Volksstimme“ als der unfehlbaren „Gottesstimme“ (im Münchner bezw. Leipziger „Erfolge“ des „Bärenhäuters“) hübsch elastisch aufgeschwungen. Ein jeder Beherrscher verdient eben genau das Gefolge, welches er um sich versammelt. Es lebe die „intellektuelle“ Wiedergeburt der „Armen im Geiste“!

---

2. Vom „herzoglichen Wildfang“

(1901)

I.

„Mein Renommée! Mein Renommée,
Das that' mir weh!...
Aber das ist gewiss, selbig' ist mein Stolz:
Sagen können that' ich schon 'was,
Aber sagen mogen thu' ich halt nicht!“

Mit diesen wahrhaft „klassischen“ Worten (aus dem „Herzog Wildfang“) mich auch gegenüber dem „Fall Siegfried Wagner“ abzufinden, läge die Versuchung ja gewiss sehr nahe. Ich will indessen doch etwas mutiger sein als der alte „Zupfer“, der sich dort so drastisch äussert, und will hier ehrlich Farbe bekennen. Denn, man mag mir nun sagen, was man will; — aber dass die jüngste Uraufführung des „Herzogs

Wildfang", am 23. März zu München in der Königl. Hofoper, einen reinen Kunsteindruck habe aufkommen lassen, wird weder die Freundes-Partei noch auch die Gegnerschaft mit gutem Gewissen letzten Endes behaupten können. Ein schrecklicher Popanz jedenfalls — solch' ein buntes, aufgeregtes Premièren-Publikum, das da, geräuschvoll während der Zwischenpausen in den Foyers auf- und abwandelnd, höchst vorlaut immer schon nach dem ersten oder zweiten Akte ganz genau weiss, wie ihm das Ganze gefallen hat, wo Unsereiner immer noch mit Problemen trächtig geht und mit seinen Eindrücken oft schwer genug zu ringen hat. Ein niederträchtiger oder — je nachdem — auch widerwärtiger Anblick, diese Urteilsfixigkeit (Motto: „Geschwindigkeit ist keine Hexerei!") für einen feinfühligeren Kunstmenschen und Kultur-Psychologen! Aber freilich, wer wie Schreiber dieses nach dem ersten Dirigenten-Debüt Jung-Wagners, 1894 zu Leipzig, noch ein aufrichtig-unverhohlenes „Siegfried, freu' sich des Siegs!" auf den Lippen hatte, der hat sich auch seit dem „Bärenhäuter"-Treiben dergleichen längst schon abgewöhnt; dem dürfte ein ähnlicher Begrüssungsruf erst recht diesmal, anlässlich der Uraufführung seines zweiten Opern-Werkes, im Halse stecken geblieben, wo nicht gründlich vergangen sein, selbst wenn er vielleicht klaren Sinnes, auf höherer Warte als den Zinnen der Partei Umschau haltend, von vorneherein mit sich darüber einig gewesen sein sollte, dass dem Für wie dem Wider hier gleich viel „Tendenziosität" zu Grunde lag. Ein persönlich-gereiztes, fast schon „pathologisch" anmutendes Hinschlachten war's ja zuletzt, nicht mehr nur eine Meinungs- und Empfindungs-Schlacht, zu nennen!

Zwar ist gegen die Version ganz entschieden Verwahrung einzulegen, als ob sich zum Schlusse gezeigt

hätte, dass die Opposition wohl vorbereitet gewesen. Ganz abgesehen davon, dass der Nachweis einer solchen „systematischen Vorbereitung“ denn doch sehr schwer fallen dürfte, wäre es ja zudem gar kein Wunder, wenn sich auch einmal die Opposition wohl vorbereitete, wo doch die Vorbereitung der Reklame und einer natürlichen Beifallsklaque, mit Zureisung und Anwesenheit einer zu Gunsten schon voreingenommenen Bayreuther Anhängerschar, in solchem Falle stets eine so ersichtliche ist. Die Hauptsache aber bleibt: es herrschte an besagtem Abende — noch ganz ununtersucht, aus welchen triftigen Gründen — eine Animosität gegen das Werk wie seinen Autor im Hause vor; es war von Anbeginn schon zu viel Explosionsstoff, in den Gemütern angesammelt, vorhanden. Das aber nun ist zugleich das Schlimmste, was einem gewissenhaften Aesthetiker von feinerem Empfinden begegnen kann: sich sagen zu müssen, dass in Folge äusserer Umstände wie innerer Gründe überhaupt gar nicht die Basis zu einer richtigen Kunst-Stimmung und einem wahrhaft künstlerischen Eindrucke gegeben war, also auch kaum der Massstab zu einem irgendwie endgültigen, abgeklärten Urteile einstweilen gewonnen ist. Und lebhaft, auf's Tiefste zu beklagen wäre es vollends, wenn sich gewisse schlechte Allüren des Berliner Premièren-Publikums auch auf eine „Kunststadt“ wie München bereits übertragen hätten. Mag man dabei die im Grunde müssige, weil rein akademische und vom Temperament immer wieder lebendig durchkreuzte, Frage selbst noch durchaus unentschieden lassen: ob Zischen und Pfeifen, oder aber ruhiges Stillesitzen, das entsprechende (negative) Aquivalent gegenüber dem Ausbruche positiver Beifalls-Ausserungen in Form lauten Klatschens abzugeben habe — so viel ist doch sicher, dass tönende Ablehnung weit stärkeren Applaus oft erst weckt; dass z. B. die an be-

wusstem Abend entschieden vorhandene, ganz unverkennbare Anerkennungs-Fläue als die kritische Signatur der Premièren-Wirkung weit deutlicher sich heraus gestellt haben würde, wenn die Opposition sich lieber ganz auf's Schweigen verlegt und nicht ihrerseits wieder den hartnäckigen Meinungskampf am Schlusse, aufreizend, erst heraus gefordert hätte. Kommt zu Alledem noch das bestimmteste Gefühl, dass über der Vorstellung ein gewisser Unstern schwebte und dass die Darsteller — auch abgerechnet die kleinen Zufälligkeiten und natürlichen Aufregungen einer solch' Aufsehen erregenden Uraufführung — technisch noch keineswegs über der Sache standen, noch nicht zu freier Gestaltung und überlegenem Vortrage allüberall vorgedrungen waren: fürwahr, so muss sich der gerechte Kritiker beinahe zu völliger Ratlosigkeit verdammt finden hinsichtlich dessen, was er von dem ganzen Spiel und einem solchen Abend im Ernste denn eigentlich zu halten habe.

Wenn indessen „Haus Wahnfried" und der junge Komponist selber sich mit der unschuldigsten Miene von der Welt immer darüber verwundern wollen, wieso es komme, dass gerade sie von der Sensationslust also stark beaufsichtigt werden, vom journalistischen Missverständnisse sich verfolgt und von litterarischem Übelwollen in ihren persönlichen Äusserungen oder privaten Handlungen sich missdeutet finden müssen, so übersieht man auf jener Seite leider vollkommen, dass ein von dorther so gern verbreiteter, äusserer Nimbus, der immer gern etwas „Aparts für sich" noch hat und keineswegs sich ohne Prätensionen giebt, in der Rückwirkung auf die grössere Öffentlichkeit auch ein natürliches *ressentiment* mit sich zu führen pflegt, das sich alsdann — nach alt gewohnter Weise unserer „grossen Masse" — in ödem Klatsch und dreistem Angriff eben, wie sie's versteht, breit zu machen sucht. Wenn man

z. B. in Bayreuth „Bärenhäuter-Blätter“ herausgiebt und dabei im vollen Brusttone der sittlichen Überzeugung noch behauptet, dass das nicht als „Faschings-Beilage“ oder „Aprilscherz-Ausgabe“ der sonst tiefernsten „Bayreuther Blätter“ gemeint gewesen sei; wenn „man“ den Verleger von Klavierauszug und Text des „Herzog Wildfang“, Max Brockhaus in Leipzig — zugegeben: durch frühere Erfahrungen gewitzigt — zu der offiziellen Ankündigung veranlasst, dass Beides erst am Tage der ersten Aufführung der neuen Oper ausgegeben werden solle, dann aber doch wieder irgend ein Bayreuther Sprachrohr, wie die Chiffre M. in den „M. Neuesten Nachrichten“, schon Wochen vorher über beider Inhalt öffentlich sich auslassen kann; wenn man, ohne Wagner I. zu sein, über jeder Verschiebung und unvermeidlichen Verzögerung dieser Erstaufführung eines Werkes, von dem es doch schier heissen darf: „Ganz frisch noch die Schrift und die Tinte noch nass!“ in seinem Komponisten-Stolze schon gekränkt ist, tief verletzt im Innersten, gleich wieder auf- und davon laufen will, wo andere Tüchtige nach dem Münchener System leidiger Opernwirtschaft oft auf Jahre hinaus sich vertröstet, wieder Andere (NB! ich bin nicht dabei) sich trotz Verdienst und Würdigkeit überhaupt gar nicht aufgeführt sehen; und wenn man, zur Ermöglichung einer zweiten Generalprobe des Werkes, „wegen ausserordentlicher szenischer Schwierigkeiten“ (von denen am Premièren-Abend selber niemand im Zuschauerraum etwas wahrnehmen kann) eine ganze Abonnement-Vorstellung im Spielplane sehr plötzlich einfach ausfallen lässt: — ich sage, wenn alle diese Voraussetzungen vorliegen, so hat man sich auf jener Seite doch eigentlich des Rechtes begeben zu einem naiven Erstaunen darüber, sich derart von der weiteren Öffentlichkeit mit stärkerer Aufmerksamkeit beachtet und von ihr in ihrer Weise auch kritisiert zu

finden. Wir können dabei immer noch sehr viel, und von Herzen zustimmend, für den vornehmen Sinn und edlen Kunstgeist Bayreuths übrig haben, und doch jene Indignation für sich reichlich unangebracht finden; ja, vielleicht — retrospektive gleichsam — uns heute sogar die Frage einmal vorlegen: Wo hat seinerzeit wohl schon beim Vater Wagner der reine, lautere Enthusiasmus, der absolute Kunst-Altruismus an sich, aufgehört und der ganz unvermeidliche Künstler-Egoismus bereits begonnen, als welcher sich eben mit einem: „Wollen jetzt Sie — so haben wir eine Kunst!" in seinem Werke mit der Kunst selber reflexionslos-unbewusst identifizierte? Hat Herr Siegfried Wagner die Uraufführung am hiesigen Orte nur ungern zugelassen, so wäre es meines Erachtens des Namens und Charakters eines „Wagners" würdiger gewesen, mit energischer Konsequenz rechtzeitig zurück zu treten — im festen Vertrauen darauf, dass der verstorbene Freund und bei Lebzeiten so thatkräftige Wagnerianer (Levi), dem er sein Wort ehedem gegeben: auch sein nächstes Opus am hiesigen Platze wieder heraus bringen zu wollen, diese seine künstlerische Zwangslage gewürdigt und sicherlich nicht als einen Treubruch über's Grab hinaus ihm hätte auslegen können. Wie sagt doch Siegfrieds „Herzog" sehr richtig? „Jeder Bettler ist freier: der dreht seine Leier, wo er g'rad mag!" — Und sah er sich schon beim ersten Hervortreten vor die Rampe, am Aufführungs-Abende selbst, einer unzweideutigen Missfallens-Äusserung gegenüber — ich glaube, es hätte sich für den Träger des geweihten Namens und den Spross eines Richard Wagner weit besser geschickt, mit einem *„Je m'en fiche, canaille!"* auf ein weiteres Hervorkommen überhaupt mannhaft zu verzichten; es hätte dem Künstler weit eher die Sympathien der wirklich Kunstsinnigen eintragen müssen, wenn er mit der probaten, trefflichen Bode-Maxime:

„Lex mihi ars!“ den Platz geräumt und sich nicht persönlich mehr in den skandalösen Tumult auch noch lange eingelassen hätte. Sucht man aber gar vom Bayreuther „Kabinet“ aus neuestens das Ammen-Märlein zu verbreiten, dass Pfeifchen im Königl. Opernhause verteilt gewesen seien, um die Sache von vornherein zu Falle zu bringen — fürwahr, so dünkt es hoch an der Zeit, gegen solche Geschichtsumbiegung wie ein Mann laut zu protestieren. Diese Unterstellung ist in der That ungleich viel schlimmer schon als jene harmlose und allbekannte, rein subjektive Perspektive verletzter Künstler-Eitelkeiten, die immer im negativen Urteile des Kritikers auch gleich dessen persönliche Niedertracht wittert. „Menschliches, Allzumenschliches!“ Bayreuth und das Haus Wahnfried müssten, charaktervoll schon einmal „auf der Menschheit Höhen“ wandelnd, unbedingt auch auf höherer Stufe der Erkenntnis alsdann stehen. Und, sollte am Ende die Historie vom Pariser „Tannhäuser“-Skandal 1861 auf ähnlichem Wege nur entstanden sein, es wäre aller Anlass zweifellos gegeben, die ganze Wagner-Geschichte recht gründlich doch einmal, mit „freiem“ Aug’, zu revidieren! . . .

Mit obigen, notgedrungen „streng“ objektiven Eingangs-Vorausschickungen hoffe ich den rechten Unterbau bereitet, einen entsprechenden Resonanz-Boden mir geschaffen zu haben, um nunmehr aus voller, ehrlicher Überzeugung es aussprechen zu dürfen: Das zweite grössere Werk Jung-Siegfrieds ist allem Anscheine nach gründlich verunglückt und als Ganzes, schon wegen seiner vielfach bleiernen Langeweile und der auf weite Strecken hin sich äussernden, oft geradezu tötlichen Monotonie, wahrscheinlich nicht im Geringsten zu halten. Dennoch sind von einer sorgfältig abwägenden, vorurteilslosen Betrachtung die ganz unzweifelhaft darin liegenden ernsten Ziele und glücklichen Momente, die wahrhaft

künstlerischen Absichten des jugendlichen Dichter-Komponisten nicht wohl zu übersehen — den die Last seines gewichtigen Namens übrigens nicht im Geringsten zu drücken scheint, und der offenbar auf seine besondere Weise „erwerben will, um zu besitzen, was er ererbt von seinen Vätern". Äusserlich und selbst innerlich, geistig sowohl als auch technisch, im Dichterischen wie im Musikalischen, kann man — trotz Allem, was auch dawider stehen mag — erfreulicher Weise von einem entschiedenen Fortschritte gegenüber dem „Bärenhäuter" sprechen. Und, liess dieses Erstlingswerk damals für Unbefangene noch kaum eine Hoffnung auf Weiterentwicklung übrig — heute darf man sich vielleicht einer solchen Hoffnung bereits hingeben. Gewisse Talente zumal — überhaupt ein bestimmtes Können wird Wagner jun. fürder niemand mehr so recht beherzt abzusprechen vermögen, während man nach der Aufführung des „Bärenhäuter" ihn doch gerne noch zur Architektur verweisen wollte und, was meine Wenigkeit anlangt, dem Zeugnisse z. B. der verehrten Frau Dr. Förster-Nietzsche: wie Siegfried in ihrem Beisein schon als Kind seinem Vater selbstkomponierte Balladen auf dem Klavier in lebendig-ausdrucksvollem Vortrage zum Besten gegeben habe, ein skeptisches „Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube!" nur entgegen zu setzen vermochte.

Natürlich bleibt auch nach vorstehendem Ergebnisse reichlich genug noch insgesamt auszustellen. Nur ist es zumeist und gerade nicht dasjenige, was die „Stimme der öffentlichen Meinung" hier so leichthin-voreilig zu bemängeln fand. Und so fehlt uns leider wohl wieder einmal der rechte Rapport und ein geeigneter Konnex zwischen unseren beiderseitigen Urteilen — was ja sehr zu beklagen bleibt, mich aber doch nicht abhalten kann, meiner publizistischen Pflicht nach bestem Wissen und Gewissen

zu genügen. Denn, wenn man schlagfertig immer den wohlfeilen Einwand bringt, wie Natur und Geschichte uns zur Evidenz lehrten, dass sich Genie nicht forterben, zum Mindesten vom Vater auf den Sohn nicht direkt übertragen könne, so ist damit doch noch lange nicht erwiesen, dass sich nicht wenigstens das Talent sehr wohl fortzeugen dürfe. Und was noch das Erstere, die Fortführung der genialen Anlagen, betrifft, so zeigt uns doch der hoch bedeutsame Fall Philipp Emanuel Bach aus der Musikhistorie selber, dass an sich gar nichts vollkommen hier ausgeschlossen zu sein braucht; dass vielmehr auch der Sohn eines Genie's einmal sehr wohl und vor anderen Zeitgenossen berufen erscheinen kann, aus einer, vom Vater Kraft seines überragenden Genius für den Augenblick geschaffenen, Sackgasse wieder lebensvoll heraus zu führen und durch selbsteigene Beschreitung eines abweichenden, von jenem ganz verschiedenen Weges eine neue, fruchtbare Linie der Weiterentwicklung innerhalb der selben Kunst zu beginnen. (Nur freilich wird das halt niemals ein „Nach unten", sondern stets ein „Nach oben" bedeuten, also zumeist einen mehr aristokratischen Zug, aber keine demokratische, plebejische Tendenz an sich tragen müssen — welches inhaltsschwere Leitthema schon hier und bei dieser Gelegenheit gleich kräftigen Akkordes mit angeschlagen sein möge!)

Wenn man im Übrigen auch jetzt noch von Banalitäten und Trivialitäten in Siegfried Wagners Melodik gesprochen hat, so wäre hier neuerdings doch allerlei zu unterscheiden und erwägen. Darf uns als sattelfesten Musikhistorikern doch nachgerade bekannt sein, wie ein Karl Löwe in hochmütigen Zunftkreisen Jahrzehnte lang nur als eine Art von höherem Bänkelsänger galt und man in Lortzings Weisen bis vor Kurzem noch bei der Fachgilde nicht viel mehr als „leichte Ware" und „bessere Gassenhauer" sehen

wollte. Wer weiss aber, ob nicht ein Zusatz dieser leichter wiegenden Sorte von eingänglicher Melodik gerade der guten (und dabei „volkstümlichen“) komischen Oper heute mehr von Nöten wäre? — ich habe so meine eigenen Gedanken darüber. Haben wir nicht auch die für trivial verrufene Melodik eines Verdi mit der Zeit erst erkennen und in anderem Sinne würdigen lernen, nachdem wir sie erst einmal im italienischen Vortragsgeiste, mit südlichem Ausdrucksleben erfasst hatten? Und ist Rob. Schumann nicht offenkundig im Unrechte geblieben mit seinem, dem „Tannhäuser“ gegenüber ausgesprochenen, rein theoretischen Tadel: Wagner wisse leider nicht den strengen, vierstimmig-soliden Choralsatz gut zu handhaben? Drastik und Plastik eines Musikdrama's haben eben wieder andere Gesetze als die gottesfürchtige Sinfonie-Komposition und verlangen derbere Mittel als lyrische Träumereien oder episches Fortspinnen!

Endlich hat man, und zwar übereinstimmend — recht laut und vernehmlich, die Abhängigkeit des „Libretto's“ der neuen Oper von dem „Meistersinger“-Vorbilde des Vaters kritisch gerügt und sich im Volkswitze viel über den ebenso schwachen wie schlechten Abklatsch dieses albernen „Liebes-, Wett- und Werbe-Rennens“ der jüngsten „Meisterspringer“, gegenüber jenem klassischen „Liebes-, Wett- und Werbesingen“ der älteren „Meistersinger“, aufgehalten. Allein man übersieht auch da, auf Grund solch' oberflächlicher Aufmerksamkeit für die in die Augen springenden äusseren Ähnlichkeiten, anscheinend völlig wieder die mancherlei individuellen, inneren Abweichungen von der Vorlage und hat zum Mindesten dabei noch ganz vergessen, wie im alten Griechenland und in der Renaissance-Zeit gerade in der verschiedenen Bearbeitung ein und des selben Stoffes, in der besonderen Einkleidung

ganz des nämlichen dichterischen Vorwurfes, das Wesen der künstlerischen Behandlungsart gesucht wurde und eben den feineren Unterschieden dann das eigentlich künstlerische Interesse der Zuschauer anhaltend zugewendet blieb —: eine artische Kultur und ästhetische Tradition, die unserem Banausentum von heute leider schon ganz fremd geworden zu sein scheint.

Das alles sind also absolut keine, oder doch für mich nur äusserst fragwürdige Argumente gegen unsere Neuheit — Argumente, die jedenfalls einer tieferen Begründung zunächst noch entbehren müssen. Was ich hingegen dem Werke bis zum unverhohlensten Ärger und heftigsten Verdruss über die auch hier wieder eingetretene Enttäuschung vorzuwerfen habe, das sind in letzter Instanz ganz andere, schwerer wiegende, weil grundwesentliche Dinge. So will mir — um mit Siegfried Wagner selbst hier zu reden — vor Allem gründlich „misshagen", dass er gerade das einzig unerlaubte Genre: „*genre ennuyeux*", so gerne pflegt und so hartnäckig just dieses nur immer anbauen will; dass auch hier die heikle Linie nur wieder ihre Fortbildung finden soll, die uns — gestehen wir es uns heute doch willig ein! — schon bei Wagner sen. (man denke an den karikierten oder gespreizten oder krampfigen Humor eines Beckmesser, einer Magdalena, eines Mime) nur allzu oft peinlich genug berührt hatte, weil wir diesen uns niemals recht zu assimilieren vermochten: jener „Schmerz, der ward zum Witz!" — nach Wagner jun. (Textbuch S. 75), welcher nun und nimmer doch zu einem gesunden Humor frohsinniger Heiterkeiten werden kann. Sodann erregt mein besonderes Missfallen diesmal das allzu „Bunte Theater" — wie ich es beinahe schon nennen möchte, zum Mindesten eine stark hervor tretende Neigung zu mannigfaltigem Wechsel in den Bildern und szenischen Vorgängen, um nicht zu sagen: ein unruhvolles Hasten und

Haschen nach allerlei theatralischen Effekten: eigentlich also das Schlimmste, was man dem Sohne des Verfassers von „Oper und Drama“ vorhalten kann. Weiterhin noch will mir nicht zusagen, dass seine Diktion bewusst und mit voller Absicht das Hasenpanier des „mel-odiosen“ Rückschrittes ergreift („Es war einmal ein Hase“!) — d. h. kein „Jenseits der Moderne“ in sich trägt, sondern vielmehr ein bequemeres Diesseits, mit dem sehnsüchtig verlangenden Blicke nach rückwärts, nur wieder zu bezeichnen scheint. Überschaut man Friedrich Nietzsche's arg rückläufige Musik-Auffassung aus dem letzten Jahrzehnt seines geistigen Schaffens, so ergeben sich bei Siegfried Wagner so viele Berührungspunkte, dass man diesen darin fast schon als „Nietzscheaner“ anreden könnte, wären nicht eben wieder eine Menge anderer Dinge, die dies gründlich verböten. Ferner muss ich noch das frivole Launen-Spiel der Osterlind mit ihren zwei Anbetern nach meiner individuellen Organisation als eine verletzende Widerwärtigkeit empfinden, und leider auch die nachmalige Glorifikation eines Herzogs, der im ersten Akt übermütig-gewissenlos auf ein Menschenleben die Flinte angelegt hat, mit Anderen für eine bemerkenswerte, ganz bedenkliche Gefühlsverirrung des Textdichters erklären. Man hätte vielleicht gewärtigen dürfen, dass „Herzog Wildfang ohne Land“, etwa wie Heinz in Alexander Ritters „Wem die Krone“, sich mittlerweile im Lande beherzt umgesehen, auf Grund der hier gewonnenen ernsten Erfahrungen, durch moralische Entwicklung also, zum Herrscherberuf sich wohl vorbereitet und sich nun im dritten Akte mit innerer Reife zu diesem, eben wieder verwaisten, Amt neu eingestellt hätte. So aber begreift kein Mensch, wieso denn das „Volk“ eigentlich dazu komme, diesem notorischen Rohling am Schlusse des Drama's in einer „gottesgnädigen“ Apotheose zuzujauchzen.

Endlich habe ich noch eine Aussprache darüber auf dem Herzen, was es mit dem uns so angelegentlich gepriesenen Begriffe einer „Volksoper“ bei Siegfried Wagner für eine höchst eigentümliche Bewandtnis habe. Die Druiden und Pagoden des Bayreuther Tempeldienstes und seiner, für andere Sterbliche oft unverständlichen, esoterischen Kulte widersprechen sich nämlich in geradezu rührender Selbstverleugnung ihres Urteils und begeben sich wieder ein Mal völlig einer eigenen Meinung, indem sie jene Parole mit wahrhaft verblüffender Anpassungsfähigkeit ihres, einem höheren Willen *laudabiliter* stets gern unterworfenen Intellektes flugs akzeptieren. Denn dieser neumodische Begriff „Volk“ ist ja nun ein ganz anderer, grundsätzlich verschiedener von dem, den sie uns seit Jahrzehnten als den hohen „Inbegriff aller derer, die gemeinsam eine höchste Not empfinden“, in den „Bayreuther Blättern“ gerade serviert, als das „ideale Wagner-Publikum“ und den geläuterten Zuschauer des „Künstlers“- wie des „Kunstwerkes der Zukunft“ unermüdlich immer wieder erörtert haben. Oder aber heisst „Volksoper“ am Ende gar mit einem Male nun „Musikdrama für harmlose Gemüter“, die nicht eine schlimme „Notlage“ empfinden, sondern leichte Zerstreuung und angenehme Unterhaltung für sich suchen? Jedenfalls bedeutet „Volk“ hier nicht jenen Umweg der Natur, um zu zwei bis drei ausserordentlichen Menschheits-Exemplaren zu gelangen. Und fürwahr, wir befürchten nun sehr: dieses „Volk“ ist zuletzt doch nur der brave, gute Bär und dummdreiste „Meister Petz“, der durch irgend einen losen Witzbold von Bärenführer mit dem Kettenringe — an der Nase herum geführt wird und sich eines schönen Tages von irgend einem „Bärenhäuter“ auch noch das Fell über die Ohren gezogen sieht. *Vederemo* — oder besser: *Qui vivra, verra!* —

Und dennoch ein Hoffnungsschimmer nach der

Münchner Wiedergabe der Neuheit? Ja! Aber er führt sich im Wesentlichen auf ganz andere Punkte zurück. Ich vermisse zwar schmerzlich innerhalb des Werkes selbst die einheitliche Konzentration an Handlung und Personen; ich sehe jedoch in dem Fortgange von der romantischen „Märchenoper“ (mit billigem „Erlösungs“-Zauber) zur „komischen Oper“ und „volkstümlichem Singspiel“ eine grössere Geschlossenheit des ästhetischen Willens, eine strengere, tiefere Besinnung auf die eigenen technischen Kräfte und die in ihnen liegenden, natürlichen künstlerischen Anlagen — wie auch Grenzen. Ich kann zwar nach wie vor das so viel gerühmte, ausserordentlich „szenische Talent“ nicht wahrnehmen, denn es müsste den Dichterkomponisten auch vor einer ganzen Reihe von Missgriffen doch bewahrt haben. Ich bemerke indessen des Öfteren eine frappante Fähigkeit zur Charakteristik in dramatischer Kleinplastik; ich sehe, wie er in Bildern und dekorativen Wirkungen etwas von neuem Farbengefühl mit auf seine Bühne bringt, gleichsam eine moderne Stil-Auffassung der „Stimmung“ mit einführt; und ich finde zuweilen feine lyrische Züge von ganz zarter und reizvollster Instrumentation (schon in der Luis'l-Episode des „Bärenhäuter“ mussten sie einem offenen Ohre auffallen), welche — durchaus auf dezente und intime Wirkung nur berechnet — in einem weniger geräumigen und minder anspruchsvollen Bühnenhause als dem der Münchner Hofoper, wo sie leicht deplaziert erscheinen können, noch ganz anders wirken dürften.

Item: Der Misserfolg des neuen Werkes anlässlich seiner Münchner Uraufführung war, ist und bleibt unbestreitbar; das Wachstum im künstlerischen Wollen trotzdem nicht zu verkennen und als „Wechsel auf die Zukunft“ doch wohl nicht ganz von der Hand zu weisen. Gewiss werde ich nicht „des Mitleids Ofen mitschüren“ helfen — um in der bilderreichen Sprache und so

blumigen Redeweise des jugendlichen Selbst-Dichters hier zu bleiben; denn sicherlich ist Siegfried Wagner in meinen Augen dadurch allein noch kein grösserer Künstler geworden, dass einige jähe Heisssporne thöricht genug waren, durch ihre lärmende Kundgebung ihm bei den Seinen nun auch noch das brennende Stigma des Märtyrertums aufzudrücken. Ebenso wenig allerdings werden wir mit einem „Rache schwör' ich, aber gehörig!" in jenen „Chor der Missgünstigen" hier mit einstimmen, der aus weiss der Himmel was für welchen dunklen Empfindungen heraus in ödestem Geschimpfe schon keinen guten Fetzen mehr an dem Werke lassen will! Aber so recht von Herzen an ihn zu glauben vermag ich beim besten Willen auch jetzt noch nicht. Und noch immer ist mir (nach berühmten Mustern!) der „‚Siegfried' von Wagner" weitaus lieber und auch zuträglicher als dieser „Siegfried Wagner"....

Die Münchner Aufführung selbst: gemalt von Hoftheatermaler Frahm, kostümiert von Jos. Flüggen, dekoriert und beleuchtet von Maschinenmeister Lautenschläger, geführt von den Damen Koboth (Osterlind) und Blank (Kuni), den Herren Sieglitz (Blank), Dr. Walter (Herzog), Klöpfer (Thomas Burkhart), Feinhals (Reinhart), und weiterhin noch getragen von den Herren Mang, Mikorey, Krausse, Schlosser u. A.; dirigiert endlich von Herrn Hofkapellmeister Franz Fischer — diese Aufführung hätte für bewussten Fall schon etwas besser sein dürfen. Sie stand leider nicht auf der Höhe. „Leiter der Gesamt-Aufführung: Herr Intendant von Possart"..., so hiess es überdies wenige Tage vor dem denkwürdigen Abend offiziell in den Münchner Lokalblättern. Je nun — *tempora mutantur*, ganz augenscheinlich, *et nos mutamur in illis!* Anno 1865 und 1868, bei „Tristan" und „Meistersingern", hiess es hier zu Lande doch: „Leiter der Gesamt-Aufführung",

und zwar über alle Theaterschneider, Maschinenmeister, Dirigenten, Oberregisseure und selbst hochmögende Intendanten hinweg: der Dichterkomponist selber — damals freilich Richard Wagner! Jene Aufführungen standen dafür auch durchaus „auf der Höhe“.

II.

Herzog Siegfried = Wildfang Wagner? — Ich denke, man wird meine Umstellung ohne Weiteres verstehen, und hoffe auch, man wird Stabreim wie Fragezeichen daran wohl zu würdigen wissen. Ist unser Siegfried ein geborener „Wagner“? Ist er mit seinem neuesten Werke zum „Herzog“, d. i. Führer der Heerscharen aller modernen Opern-Komponisten, nunmehr avanciert? Ist der Spross von R. Wagner'schem Geblüt „Wildling“ und „Wagehals“ genug, um als viel versprechender Wildfang des Hauses Wahnfried heutigen Tages vor aller Welt gelten zu können und als Jung-Meister Anwartschaften auf eine fernere Zukunft uns eröffnen zu dürfen? Und wenn dem so ist: wäre er dann ein „Wildfang“ im aktiven Draufgänger-Verstande, oder im passiven Sinne einer verfolgten Unschuld? Um ganz deutlich zu sein: Soll für ihn und seine Person das ideale „Siegfried-Idyll“ (die herrliche Komposition des Vaters auf seine Geburt zu Triebschen bei Luzern im Jahre 1869) noch Symbol sein — oder aber wird Otto Greiner mit der bekannten Porträt-Aufnahme seiner leiblichen Erscheinung auch im Geistigen nunmehr Recht behalten?

Als wir vor einigen Jahren diese ebenso scharfsichtige wie scharfsinnige Greiner'sche Radierung (des bequem im Sessel sitzenden Siegfried *en profil*, mit übergeschlagenem Bein und den aufgestülpten Hosen) zum ersten Male sahen, da war unser spontanes Gefühl: Wagner sen. in Gigerl-Ausgabe — um nichts Schlimmeres

zu sagen. Nur wieder den „Chamberlain-Husaren“ (um ganz ausnahmsweise einmal mit dem losen Spötter Hanslick hier zu reden) konnte es möglich sein, dieses eher senil erscheinende Bild als das Prototyp blühendster „Jugend“ in der bekannten Zeitschrift dieses Namens sogar noch zu feiern. — Als wir dann zu einer Aufführung des „Bärenhäuter“ von Weimar aus gelegentlich in Leipzig weilten, da hing an der Grimma'schen Strasse eben eine sehr auffällig grosse Porträt-Photographie des „Helden vom Tage“ aus dem bekannten Atelier Höffert: reichlich gespreizt und gesucht in Blick und Haltung, Schnitt wie Kleidung. Mein Gott, wie so sehr verschieden nahm sich der lebendige Träger dieses Namens hier aus gegenüber jenem entzückenden, ja hinreissenden Bilde, das Richard Wagner uns durch sein berühmtes, in der ersten Vaterfreude hinaus gejubeltes Orchesterstück von dem Originale und Zukunfts-Helden dereinstens wohl erhoffen und erträumen liess! Hier alles „Natur“ — dort, auf besagtem Leipziger Konterfei, ganz und gar nur die eitelste „Mode“ ordentlich zur Schau getragen. Und das nannte ein Houston St. Chamberlain in der Ulk-Beilage der „Bayreuther Blätter“: genannt „Bärenhäuter-Blätter“ (1899, S. 14), damals auch noch die naive „Unschuld der Gebärde“ an Siegfried, dem Häuter der Bären! Nun, wenn das schon „Unschuld“ sein sollte, dann konnte sie jedenfalls nicht aus der Fülle, sondern musste vielmehr aus einer Leere des Seins stammen; wie auch sein angebliches „Auf den Grund Schauen gleich beim ersten Blicke“ nicht das „Unergründliche“ zu fixieren brauchte, sondern das Seichte oder das Grundlose zuletzt treffen mochte, und der Herren Wagnerianer damaliges „Adlerschweben hoch über den Wolken“ (nach dem Genusse des „Bärenhäuter“ nämlich) zum Mindesten nicht die Kreise des „Adlers eines Zarathustra“ gestört zu haben brauchte. „Im

Sturmlauf werde dieses schöne Werk die Welt erobern, und indem es das thue, werde es zugleich Verständnis und Liebe für alles, was echt und deutsch ist, erwecken" . . . so schloss damals der genannte Apostel des eben erst 30jährigen Opern-Heilandes sein klangvoll Evangelium. Wie lautete das nur Alles so ganz anders als ehedem noch bei Wagner sen.! Bei ihm und seinen Propagandisten bildete es seiner Zeit doch geradezu das Kriterium seiner Grösse wie Weltbedeutung, dass er nicht sofort durchzudringen vermochte und bezüglich der Anerkennung erst einer späteren Zukunft sich getrösten musste. „Kunstwerk der Zukunft"! Rechter Hand — linker Hand: alles vertauscht; Leute, ich merk' es wohl, ihr war't berauscht!

Und heute, nach der stark verunglückten, oder doch entgleisten, Münchner Erstaufführung des „Herzog Wildfang", die Ernüchterung? O nein — sofort wieder das entgegen gesetzte Extrem! Flink spricht man von dem „natürlichen und notwendigen Martyrium alles Grossen" — weil nunmehr die nahe liegende gesunde Reaktion, als eine Art Nemesis auf den leidigen Taumel von anno dazumal, beim Publikum eingetreten ist; ja, man giebt sogar die offizielle Losung von einer Neu-Auflage des ehemaligen Pariser „Tannhäuser"-Skandales (1861) unbedenklich genug aus, weil einige unreife Jünglinge sich erkühnten, zum guten oder schlechten Ende das Zischen eines Teiles des Publikums bis zum schnöden Pfeif-Crescendo zu übertreiben — welches Vergehen wider den primitivsten Knigge indes sicher kein Mensch von guten Umgangsformen je irgend wird billigen wollen. Schnell fertig war ja die Jugend von jeher mit dem Wort, das für den ernsten und gewiegten Kritiker nur schwer sich handhabt, wie des Messers Scheide; und in all' der schwankenden Erscheinungen Flucht und all' der wirren Unrast eines heftigen „Für

und Wider" mag es daher gut sein, den „ruhenden Pol" erst einmal aufzusuchen, von dem aus es sich ungetrübt überschauen und geruhig alsdann, wirklich ästhetisch, betrachten lässt.

Vor Allem waren wir auch bei Siegfried Wagner, ähnlich wie weiland bei Johanna Ambrosius, der Bauerndichterin, zunächst der starken Versuchung ausgesetzt, ein relatives Urteil der Überraschung und Verwunderung zu fällen: nur eben darüber, dass wider Erwarten auf diesem Boden, am selben Stamme, abermals Knospen treiben und Früchte hervor spriessen sollten. Die neo-vitalistische Frage der (physischen oder geistigen) Züchtung des Übermenschen bietet ja noch genug ungeklärte dunkle Punkte. Ist am eigenen Fleisch und Blut eines überragenden Genius eine Steigerung darüber hinaus noch möglich, oder sind die Säfte und Kräfte für die betreffende Begabung nach und mit ihm vollauf bereits erschöpft, so dass sich die Grossen, Genialen der Menschheit, wie die Schopenhauer'schen Riesen, nur einsam, über ein wimmelndes Geschlecht von Zwergen hinweg, die Hand reichen und mit einander aus weitester Ferne allein nur unterhalten können? Wenn mit der körperlich-geistigen Züchtung des Übermenschen (nach Nietzsche) heute schon alles im Reinen wäre, so müsste uns die Geschichte eigentlich wohl ganz andere Erfahrungen zeitigen, als sie uns in den Söhnen grosser Genien für gewöhnlich an die Hand gegeben worden sind. Freilich, ich wiederhole es: im Falle Sebastian Bach, und zwar bei dessen Sohne Phil. Emanuel, liegt für die Musikgeschichte immerhin eine tief belehrende Erscheinung vor, welche uns zeigt, dass auch der Spross eines ganz Grossen einmal entschieden produktives Talent haben und gelegentlich sogar eine eigene historische Bedeutung in der Geschichte ganz der gleichen Kunst für sich noch beanspruchen kann. Indessen wird doch

gewiss niemand den „galanten“ Philipp Emanuel schon über oder neben den „tiefen“ Sebastian zu stellen sich vermessen. Und anderseits liesse sich wiederum die Frage gar wohl aufwerfen, ob biologisch überhaupt die Möglichkeit bestehe, dass ein Genie den Blutstropfen wenigstens des Talentes für das rein Handwerkliche seiner spezifischen Kunstübung gar nicht vererben könne, so dass es also — rein physiologisch — geradezu höchst merkwürdig erschiene, wenn eine so hohe Dichter-Musiker-Begabung wie diejenige Richard Wagners sich nicht, zu mindest bis zu einem gewissen Grade der technischen Fertigkeiten, auf den direkten Nachkommen sollte fortgepflanzt haben.

In der That: „Musika und Worte, das Piano und das Forte, und was sonst noch an Gezier, das Alles stammt von mir!“ — diese Verse seines Schneidermeisters Zwick aus dem jüngsten Opus darf Siegfried Wagner ohne Weiteres auch auf sich selbst anwenden. Nun kann man freilich seine Komposition, was den rein musikalischen Teil anlangt, jugendfrisch, stellenweise auch wohl unmittelbar-zugreifend nennen, um schliesslich doch die Bezeichnung „rotwangig“ (die in der „Frankfurter Zeitung“ gefallen ist) bei ihr absolut deplaziert zu finden. Im Gegenteil! Wie bei dem düsteren Hagen möchte es manchmal von seinem Blute, im Verhältnis wenigstens zu dem des berühmten Vaters, beinahe schon heissen: „Nicht fliesst ihm's frisch und sprudelnd wie jenem; störrisch und kalt stockt's zuweilen in ihm, nicht will's die Wange (und gleichsam auch diejenige seiner Musik) ihm röten!“ Und was vollends gar die „Worte“, d. i. das neue Textbuch des „Dichters“ Siegfried Wagner, betrifft, so muss man — noch ohne besondere Hervorhebung stilistischer Monstra, von denen einige (wie z. B. das erhebende Bild: „In uns giesst es!“ — Text S. 19) bereits der Symbolisten-Schule derer

um Alfred Mombert sich zu nähern scheinen — doch schon sagen, dass sich der „Herzog Wildfang“ als komische Volksoper zu den „Meistersingern“ des Erzeugers und Urahnes nur erst verhält: so etwa wie der „Homunkulus“ zum „Faust“! Trotzdem wäre nicht eben allein bei diesem Verhältnis und seinen Analogien schon stehen zu bleiben; finden wir doch der verwandtschaftlichen Züge und Anlehnungen auch ausserdem noch gar mancherlei: z. B. nach dem „Freischütz“ (vergleiche Text S. 31 — wir erwarteten hier ein „Schiess' nicht, Max, ich bin die Taube!“), nach Gounods „Margarete“ (das Doppelgespräch der Vier im Schlossgarten — Text S. 15 ff.), nach Lortzing („Waffenschmied“) und Nessler (Rühr-Arie des zurück kehrenden Reinhart!); vom „Kaufmann von Venedig“ (zweiter Akt) und von Anzengrubers „Viertem Gebot“ (Text S. 53 f.) bis herauf zum „Tristan“ (das läppische Zaubertrank-Motiv der Kuni, frei nach Brangäne — Text S. 86 und selbst 103!) etc. etc.

Allein, wer wird auch bei solchen reinen Äusserlichkeiten wohl stehen bleiben! Schlimm dagegen erscheint in diesem Betrachte, dass der Charakter der Osterlind (vergleiche S. 74: „Ich pflücke, riech' und lass' dann welken!“ — oder S. 81: „Nun liebt sie glücklich Zwei!“), und zwar ganz im Gegensatze zum „Lieb' Evchen“ des Vaters, so sehr wenig sympathisch im Grunde gezeichnet erscheint; schlimmer, dass der schlimme Herzog schlechterdings nichts den ganzen Abend thut, um die durch den bewussten Schuss auf ein lebendes Menschenwesen bei uns gründlich verscherzten Sympathien sich wieder zu erobern, aber trotzdem zum „guten Ende“ mit der Gloriole des Gottesgnadentums ausgezeichnet, als „sozialer“ Herzog auch noch von uns geglaubt werden soll; am schlimmsten endlich, dass die Handlung des Ganzen zugegebener Massen lange lebhaft interessiert,

zum Teil sogar höchlichst fesselt, um schliesslich durch einen ganz kläglichen, um nicht zu sagen: schmachvollen Ausgang förmlich schroff abzufallen und direkt zu verletzen. Merkwürdig auch wohl überdies noch, dass die absichtsvollen Verse: „In Nürenberg einst durch Gesang die Maid ein Ritter sich ersang“ ohne jeden entsprechenden musikalischen Anklang (à la „Tristan“-Anspielung bei Hans Sachs in den „Meistersingern“) hier bleiben sollten. Warum? Auf eine „Meistersinger“-Reminiszenz mehr oder weniger wäre es doch wahrlich nicht mehr angekommen!

Episodenwerk überwuchert jedenfalls allzu sehr den guten Kern der Sache — es gebricht an der rechten Konzentration und fehlt eigentlich ganz eine entsprechende Einheit der Personen, so dass man zuletzt nicht mehr weiss, wie man die Oper lieber betiteln soll: „Blank“ oder „Osterlind“, oder allenfalls „Reinharts Heimkehr“ —, während gerade „Herzog Wildfang“ als der am wenigsten passende Name danach uns nun vorkommen muss. Anderseits herrschen, wie gesagt, die Langeweile und deklamatorische Monotonie im musikalischen Part entschieden vor. Gleich die sogen. „Ouverture“ ist ein äusserst physiognomieloses Tonstück, beinahe à la Felix Mendelssohn in ihrer nichtssagend „geläufigen“ Mache, inhaltlich jedoch von keinerlei der Rede werten Qualitäten. Ganz unglücklich ferner im Bau, in Anlage und Ausführung giebt sich das „Doppelgespräch“ (Stimm-Quartett) im ersten Aufzuge; denn diese, für den weiteren Verlauf so sehr wichtige Exposition kann bei solcher allzu feinen Einkleidung ganz unmöglich mehr vom Publikum erfasst und verstanden werden — kein Schatten jener Verdi'schen Meisterschaft, in der belebten Ensemble-Konversation z. B. des „Falstaff“, die noch im buntesten, kompliziertesten Stimmengewirre die Pointen, auf die es ankommt, klar und deutlich, mit komischem, ja drastischem

Erfolge heraus bringt! Hinwiederum aber wären als erfreuliche Eindrücke und hoffnungsvolle Momente zu Gunsten des Komponisten hier zu buchen: das vorzügliche Werber-Ensemble, das charakteristisch-lustige „Hasen und Igel"-Liedlein (ein wenig an Schuberts „Forelle" etc. sich anlehnend), die reizvoll-zartsinnige Abend-Zwiesprache zwischen Vater und Tochter im Garten — zweiter Akt (geschrieben über ein leicht-gefällig aufsteigendes, recht duftiges Motiv: „Väterchen, das war nicht schön von Dir!"); endlich der geradezu frappante Einfall mit dem obstinaten Achtel-Klopfen im Basse, bei der spiessbürgerlich-geheimnisvollen Erzählung des Dohlendiebstahles nämlich im selbigen zweiten Aufzuge; sowie allenfalls noch der bemerkenswert sprachmelodische Stil und geschickte, darauf folgende Finale-Aufbau an der Tragbahre des verwundeten Mädchens (im Ausgange des I. Aufzuges). Wohingegen der dritte Akt ungeachtet alles szenischen Aufwandes — oder erst recht wegen dieses — ganz grausam wieder abfällt und nicht zuletzt an dem bedauerlichen Fiasko durch seine ganze innere Leere, mancherlei Effekthascherei und wahrhaft haarsträubende Inoriginalität die Schuld trägt . . .

Und so ward denn der „Chor der Rache" entfesselt: ausgelassen aus dem finsteren Orkus, zu einem Wutgeheule der Vergeltung, alle die niedrigen Geister der Zurückgesetzten, Missvergnügten; die Dämonen der Ungunst und des Neides, der Scheelsucht wie der hämischen Schadenfreude! Und es erhub sich allda ein gross' Pfeifen auf Hausschlüsseln, oder aber nach der „derben Fuhrmanns-Weis'", von jedenfalls höchst flegelhaftem Gebahren in kunstgeweihten Räumen. Obwohl nun doch der (eigentlich ungerufene) Dichter-Komponist noch den Herrn Hofkapellmeister (ich bitte den Setzer, nicht nach dem Textbuch am Ende „Hofkuppelmeister" hier zu lesen und mir harmlosem Staatsbürger ernste Verlegenheiten

dadurch zu bereiten!) vor den Vorhang zu sich herauf berief — wohl ebenso sehr zur unzweideutigen Anerkennung für die Leistungen der ganzen Truppe wie als Schutzwall gegenüber den moralischen Wurfgeschossen oder aber als Blitzableiter gegen die angesammelten Zündstoffe im Hause: — umsonst! Umsonst auch, dass ein offenbar Unparteiischer in diesen Sturm der Meinungen hinein mit Stentor-Stimme nach „von Possart!" rief. Alles vergebens! Es raste das Volk und wollte nun einmal sein Opfer haben; denn alle Schuld — ich meine die vor zwei Jahren mit dem lauten „Bärenhäuter"-Erfolg an der selbigen Stelle — rächt sich eben schon auf Erden. Kurz, es war wohl weniger Bayreuther „Osterlind" als eben (ungleich zeitgemässer): Münchner „Salvatorleben".

Decken wir Aufgeklärteren getrost den Mantel des „eisernen Vorhanges" über diese, in jedem Sinne ruhmlose Affäre, und stellen wir hier „zur Steuer der Wahrheit" nur eiligst noch fest, dass Wagner II. (wohl-. gemerkt: nicht Richard II., denn das ist schon einmal Strauss!) mit bedauerlicher Takt-Freiheit nach allen drei Aufzügen es sich nicht nehmen liess, huldvollst wiederholt an der Rampe zu erscheinen, vor welche er nichts weniger als „gerufen" wurde. — Der Vorhang fällt.

III.

So wäre denn die „Bärenhatz" glücklich zu Ende — und der „Wild-Fang" könnte nunmehr beginnen! Das eigentliche Problem, das der „Wagner-Schule" überhaupt mit diesen „Volksopern-Kompositionen" von des Bayreuther Meisters eigenem Kinde und Erben aufgegeben ist, liegt indes ganz anderswo, als das grosse Publikum für gewöhnlich annimmt und anscheinend auch nur von Weitem ahnen will. Und es ist nicht

etwa nur Verteidigung eines zum Voraus schon verlorenen Postens, etwa aus verletztem Gerechtigkeitsgefühle heraus, was uns nach dem Befunde diesmal, dem herrschenden Strome entgegen, in aller Seelenruhe sogar positive Werte aufstellen und ihm sogar stille, ganz leise Zuversichten für die „Zukunft" da oder dort immerhin entnehmen liess, von denen noch beim „Bärenhäuter", auch nicht einmal entfernt, die Rede sein konnte. Für den nämlich, der aus der rechten „Vogelschau", weitab vom Schusse der Partei-Treibjagden, den künstlerischen Vorgängen auch hier zuzusehen versteht, für ihn ruht des Pudels Kern in dieser ganzen *cause célèbre* (oder *chronique scandaleuse* — wie man's nehmen will), steckt der *casus belli*, der uns zur Abwechslung einmal herzhaft lachen machen darf — vor Allem in Folgendem:

„Haus Wahnfried" selber hat durch diesen Schritt desKronprinzen, mit dessen individuellen Neigungen nämlich zum *δεύτερος πλοῦς*, offenkundig vor aller Welt nun zugegeben, dass es im Allgemeinen auf musikdramatischen Gebiete so, wie bislang — öde und unfruchtbar genug — in der sklavischen „Wagner-Nachfolge", nicht mehr gut weiter gehen kann. Der „moderne" Vorwegnahme-Mensch in seinem dunklen Drange war sich also des rechten Weges zu guter Letzt doch wohl bewusst, wenn er schon vorher einen „Schritt vom Wege" der strikten Observanz (nach der Hutschnur), auf eigene Faust und Verantwortung, gelegentlich abirrte. Er hatte es mit Recht dabei keinen „Gewissensbiss", unter den bekümmerten oder gestrengen Ober- und Seelenhirten da und dort einmal als „verlorenes Schäflein" der grossen Wagnerianer-Herde, mit ihrem adäquaten Herden-Instinkt und der zugehörigen Sklaven-Moral, zu gelten. (Ganz *en passant* bemerkt: ich argwöhne, dass Nietzsche diesen seinen Zentralbegriff von dort her geholt, aus der psychologisch scharfsinnig studierten Naturgeschichte des

„Wagnerianers, wie er sein soll“, gerade geschöpft habe; wie ja auch der „Wille zur Macht“ ohne Wagners „Wotan“ kaum zu denken ist!) Die moderne Kraft des „realen“ Gedankens und die fortschrittliche Macht eines mehr „naturalistisch“ gerichteten Lebensgefühles, dem sich das gern „monumentalisierende“ Bayreuth von heute naserümpfend oder doch beargwöhnend, wie hermetisch, stets verschlossen gehalten hatte, wo es einer seiner hellsichtigeren Anhänger als das Notwendige schon einmal prophezeite — ja, als unvermeidlich kommende Erscheinung im gesunden Entwicklungsprozesse der Zeit vorwegzunehmen, auch ohne gütige Erlaubnis der „Zentralleitung vom hohen Stuhle selber“ so frei war: sie haben sich auch an ihm nunmehr eben doch als die treibenden Faktoren erwiesen, an seinem eigenen Leibe jetzt bewährt — und zugleich gerächt. Und wie das? Sehr einfach! Der „natürliche Mensch“ kann nun einmal nicht ewig auf Gräbern sitzen; „man“ will nicht unaufhörlich nur das schwermütige Lied der Trauerweiden rauschen hören. Zumal den seit einem gewissen weihevollen „Parsifal“ in der zuverlässigen Wagner-Gemeinde eingerissenen, unverbrüchlich-pathetischen Ernst und unverwüstlich-feierlichen Stechschritt kann ja kein lebendig empfindender Springinsfeld von ungebrochener Naturfreude mehr aushalten und — selbst auch der Richard Wagner der „Meistersinger“ hätte diese entsetzlich erstarrte Heiligkeits-Pose eines ekstatischen Grals-Mimus auf die Dauer doch nicht ertragen. Das urgemütliche, altbekannte und allbeliebte Volksmotiv vom „geprellten Teufel“ — es wurde daher mit Wonne aufgegriffen: *hinc illae deliciae* nämlich beim noch nicht allzu talentreichen „Bärenhäuter“ von ehedem. Facit: es muss weiter gelebt werden, und darum behält auch der Lebendige sozusagen immer sein Recht. Wich aber schon bei Wagner sen. dem „Ewig-Jungen“ in Wonne sogar ein Gott, so

bekehrt sich, hocherfreulicher Weise, nun auf einmal und endlich selbst eine liebende Mutter — „schwach auch sie, ein Mensch wie Alle" (und dieses „Ewig-Weibliche im Menschlichen" macht uns die bedeutende Frau weit eher sympathisch) — zu den Daseins-Regungen des jungen Nachwuchses, so etwa nach dem Motto: „Drum ist der Eltern erste Pflicht, Gehorsam ihrem Kind!" (Vgl. Text S. 54) . . . statt dass umgekehrt die jüngere Generation immer nur hübsch brav und folgsam an die ehrwürdige Tradition der älteren sich gefesselt, von deren „autoritativer" Würde nur am Gängelbande sich geleitet sieht. Das ist, letzter Instanz, das „Problem" im vorliegenden Falle — *hic Rhodus, hic salta!*

Wenn nämlich wir Anderen früher oft „zeitgemässe" oder „unzeitgemässe" Bockssprünge auf eigene Rechnung und Gefahr uns dreist erlaubten und vom Wagner-Credo der konservativen Tabulatur hinweg als wilde „Ketzer" gelegentlich „radikal" ausschlugen, in's profane Leben herüber (ich erinnere hier an den „Fall Richard Strauss", der im innersten Wesen einen solennen Abfall von Bayreuth bedeutete): da wurden dort in der „hl. Kongregation" der hohen Gralsritterschaft die Augen gerollt und im intimsten „Sanktissimum" des Wagner-Hauses, dessen Vorhang niemals zerriss, die Stirnen düster gerunzelt. Jetzt auf einmal, da Wagner jun. selber solche Seitensprünge von der Leine weg zaghaft wagt und jenen anderen Pfad „grüner" Weide, aus der „grauen Theorie" heraus, persönlich-unbekümmert tapfer beschreitet — ja Bauer, das ist nun ganz 'was Anderes! Da plötzlich ist es auch schon, als „Ziel auf's Innigste zu wünschen", offiziell sanktioniert; nun wird „Volksoper" — wie es jetzt heisst — sogar Trumpf, und das Ganze mit einem stattlichen Freibriefe wahnfriedlichen Kabinets-Insiegels zudem noch versehen. Und nunmehr stimmt

nichts, aber auch gar nichts mehr so recht zusammen! Ja, es ist sogar gut so, dass nichts mehr zusammen gehen will, denn es ist damit, was man so nennt, „Leben in die Bude“ gekommen; es änderte sich eben die Zeit, und neues Leben blüht nun aus alten Ruinen! „Ihrer Majestät allergetreueste Opposition“ nämlich rennt jetzt, und zwar zum wachsenden Erstaunen der Dynastie wie ihrer „loyalen“ Anhängerschaft, anstatt etwa gar begeistert jenem Triebe nach Lebensbethätigung nun zuzujauchzen, sehr vehement vielmehr dagegen an: kennt sie doch das Leben, die „moderne Seele“, da sie sich darin schon tüchtig umgethan, längst aus eigener Erfahrung ungleich besser; glaubt sie doch, weil sie sich bereits in der Welt getummelt und wacker mit dieser „vitalen“ Frage herum geschlagen, genau zu wissen, dass diese Art und solcher Versuch eines Vorstosses nach jungfräulichem Neulandboden gerade nicht das Zeugungskräftige hervor treiben wird, nicht das Lebensfähige wirkt, noch das wirklich Daseinsberechtigte zu organischem Wachstume reift und zeitigt. „Im Treibhaus!“ Sie hat inzwischen ja längst ein ganz anderes, hoffnungsvoll-frucht-treibendes Zukunftsideal neuzeitlichen Bewusstseins wie realistischen Könnens und modernen Fortschreitens, über Gräber hinweg, gewonnen, d. h. in sich entwickelt und bis zum wahrhaftigen „Ausdrucke“ dieses Inneren mählich herauf geführt. Und, mit einem Male derart frei geworden, weil ohne Weiteres „entbunden“ nun durch das eigene „Aus-der-Rolle-fallen“ des grossen Bayreuther Generalstabes, findet sie sich fortan ganz natürlich und unwillkürlich auch ermutigt, dieses ihr mittlerweile neu aufgegangene und thatkräftig bereits ausgebaute Ideal — wenn es denn sein muss, selbst gegen jene Testamentsvollstrecker eines meisterlichen Willens, oder vollends gar gegen „Kindereien“ — ebenso rückhaltlos wie rücksichtslos nun zu vertreten. Der Stein aber ist damit

unaufhaltsam in's Rollen gekommen — dies die grosse Wohlthat des „Falles Siegfried Wagner“ für uns Alle: *hinc illae lacrimae* wiederum — die „wilden“ Szenen einer tumultuarisch demonstrierenden Kamarilla anlässlich der Première des „Herzog Wildfang“ zu München!

Ein guter Bekannter, der seiner Zeit zur Erstaufführung des „Bärenhäuter“ eigens nach München gefahren war, lieferte mir damals auf einer Postkarte ein knappes Stimmungsbild der dortigen Sachlage und schrieb mit gelinder Entrüstung von dem blassen „Neide einer Gegenklique erfolgsüchtiger Auch-Komponisten“ Angesichts des „bezwingenden Eindruckes“ wie jener „durchgreifend-populären Wirkung“. Ich glaube, dieser gute Mann war zu wenig „Psycholog“, und die Sache liegt noch unendlich viel tiefer. Denn, mit Verlaub, just dieses, seither dräuend herauf steigende *ressentiment* von schadenfrohen, um ihr Teil und Ideal einstweilen „Geprellten“ muss ich meinerseits, als streng unparteiischer Dritter, für das einzig Folgerichtige, Gesunde, Menschlich-Wahre, ja sogar Sittlich-Berechtigte halten, bei solch gewagtem Spiele Wagnerianischer Auguren. Eben dieser düstere „Chor der Unterwelt“ mit seinen finsteren Unheilsschatten auf den Mienen aller Zurückgesetzten und Missvergnügten, dessen blutiges „Rache schwör' ich — aber gehörig!“ (um mit Siegfrieds eigenen Versen hier zu reden) seitdem zu solch katastrophösem Crescendo anschwellen sollte: — dieser *Chorus musicus communis* muss durch die jüngste Münchner „Affäre“ ganz unvermeidlich neuerdings erst recht gründlich geweckt werden. Und sein unmittelbar bevorstehender oder schon konstatierter fff-Ausbruch wird der „Familie Wagner“, welcher man sonst doch wahrlich das Zeugnis kluger Weltpolitik und fein-überlegener Kunst-Taktik nicht vorenthalten kann, als ein unverzeihlicher Verstoss gegen seine eigenen, bisher

vielleicht noch immer „Unbedingten“ und „Getreuen“, mit der Zeit ganz zuversichtlich auch sehr teuer zu stehen kommen — ja, er fängt (wie *figura* „Herzog Wildfang“ zeigt) schon heute an, ihr „höllisch“ unbequem zu werden, wenngleich sie's, mit billigen Vertröstungen auf die Märtyrer-Schicksale eines Richard Wagner, zunächst nicht gerade Wort haben will! Wo es sich denn nicht mehr um eine Konfrontierung von umfassendem Weltgenie mit beschränktem Lokal- oder Zeittalente handelt, wenn der „Epigone“ nicht, wie früher, dem „Koloss Wagner“ selber entgegen tritt, sondern sich einfach nur mehr Neuling und Neuling, oder gar nur: gewiegter, könnender „Neu-Töner“ und nachempfindender, aber tastender Kunst-Novize, einander allein gegenüber stehen, da kann es sich halt auch blos mehr um die eine Frage drehen: Potenz oder Impotenz? Triebkeim oder Nachblüte? Und ob auf dieser natürlichen Basis alsdann Wagner II. gleichfalls Sieger im „Opern-Wett- und Werbe-Rennen“ bleiben wird, wie es Wagner I. im „Musikdramen-Wett- und Werbe-Singen“ gewesen, das steht zum Mindesten doch sehr in Zweifel.

In der That: Ist der junge Wagner wohl ein solcher „hürnen Seufried“ (gehörnter Siegfried), d. h. eben mit jener wetterfesten, harten Hornhaut angethan, die ihre Helden „feit“? — die im gegebenen Falle das geeignete Material dazu abzugeben vermöchte, um den vernichtenden Attacken jenes inkommensurablen und dabei noch arg lebensgefährlichen Lindwurm-Ungeheuers Stand halten zu können, als welches sein leiblicher Vater für die Nachwagnerischen Musikdramatiker alle ohne Ausnahme mehr oder minder doch sich aufrollen muss? Ich fürchte sehr, bis zum bekannten Wotan-Problem: dass der Junge, Freie, Naive, mit dem selbsteigen geschmiedeten neuen Schwerte seiner

so genannten „Volksoper" den bewährten „musikdramatischen" Runen-Speer des heiligen Alten vom Bürgerreuth-Berge, samt den darin eingegrabenen ewigen Leitmotiven, kecklicher Weise etwa schon in tausend Stücke zerspellt hätte — bis dahin hat's, zumal wenn wir Jenes „Meistersinger" mit Dieses „Meisterspringern" einmal in arg hinkenden Vergleich ziehen — wohl noch seine recht guten Wege. Ein Anderes ist es, als der berufene und auserwählte, „volkstümliche" Held den quer über dem Wege liegenden Feuer-Drachen des mythologischen Wagner-Ethos und eines melodramatischen Erlösungs-Pathos durch gehaltreiche Einfalt und unschuldige Natürlichkeit „ur-sprünglich" überspringen, will sagen: diesen beherzt überwinden; ein weit Anderes wieder, in bewusst-reflektierter „Volkstümlichkeit", d. i. Popularitätssuche, vor dem heissen Schlund und dem geifernden Glutrachen jenes Monstrums, ohne ihm die starken Giftzähne im lachenden Leckermaule zuvor auszuziehen, mit Avanciersignal auf dem Waldhorn mutig — zurückweichen. Solch „rückläufige" Bewegung aber ist es, was sich in Siegfrieds, zum Programm erhobener, sozusagen „melodischer Reaktion" ganz zweifellos nun wieder ankündigt — einer Reaktion, welche prinzipiell doch oft nicht viel Anderes als die leerste „Restauration" zu Lortzing (was noch gar nicht einmal so schlimm schiene) und — Rossini zurück, ja noch unter dieses Niveau: zu dem seligen Nessler hinab, vorstellt. *Principiis obsta!* Dass sein, wie der Pontius im „Credo" völlig unvermutet in unserer Oper auftauchender Jugendgeliebter jener wetterwendischen Osterlind — der famose Reinhart — im Grunde nur einen „Trompeter von Szegedin" bedeutet, das haben ich und Andere einem Siegfried, genannt „Wagner", jedenfalls sehr übel „vermerkt". Freilich: „Liebe und Trompetenblasen nützt zu vielen schönen Dingen."

Und doch freut man sich zwischendurch wieder an so Manchem, übersieht man keineswegs gewisse künstlerische Absichten wie ästhetische Qualitäten, und schöpft man da und dort, wenn man nur entsprechend unbefangen bleibt, vorübergehend sogar, wie bemerkt, allerlei Hoffnungen. So wollen wir z. B. durchaus nicht übersehen haben, wie gerade aus der nahe liegenden Analogie zwischen dem „Herzog Wildfang" und den „Meistersingern" zuletzt doch fast so etwas wie Kritik seines eigenen Vaters bei Siegfried resultiert: ein *ad absurdum*-Führen gleichsam des älteren „Liebes-Wett- und Werbe-Sanges" durch dieses jugendlich übermütigere „Liebes-Wett- und Werbe-Rennen" mit seinem zunächst ganz unglücklichen Ausgange; ein Protest der Jugend also gewissermassen, des Inhaltes etwa: dass ein so leichtfertiges Wettspiel und ein so gewagter Sportkampf um ein Menschenleben doch auch einmal recht schief ausfallen kann, und dass solch' frivole Verschacherung eines Mädchenglückes allerwege nichts besagt Angesichts des Wesens und Wirkens der grossen Allwalterin Liebe! Allein, das geht bei Siegfried anscheinend doch auch nicht allzu tief und schon gar nicht etwa als „Protest" bis auf die Knochen oder das Lebensmark selber. Wir möchten also unserseits keinesfalls mehr Wesens, als es wohl verdient, daraus gemacht haben. Hingegen ist eine andere, wichtigere und zugleich entschieden liebenswürdige Seite — so weit ich sehen kann — ganz und gar noch nicht bemerkt worden bei jenem wenig erquicklichen Geschrei, das sich um das in Rede stehende Streitobjekt im Tageslärm der Presse alsbald erhoben hatte. Hat man denn nicht im Geringsten nebenher mit wahrgenommen, wie in Kolorit und Charakter, in sprachlicher Ausdrucksform und Stimmung eine Art „Heimatkunst" — ob nun bewusst oder unbewusst, lassen wir dahin gestellt — glücklich nun auch

auf dem Gebiete der deutschen Oper sich hier meldet (wie sie später in R. Strauss' „Feuersnot" mit dem Münchener Milieu noch bemerkenswerte Fortsetzung fand)? Mit Namen wie Kuni, in Redewendungen und Anklängen, hier und dort plötzlich auftauchend (vergleiche z. B. die eigenartige Episode mit dem alten „Zupfer"), ist ein Grundton aus dem spezifisch fränkisch-thüringischen „Winkel" (nebenbei allerdings auch von jener Langweiligkeit und Fadaise, die dort gerade heimisch ist und selbst uns Bayern noch die Franken gelegentlich als fremd empfinden lässt) hier doch jedenfalls angeschlagen — deutlich genug für den, der Ohren hat zu hören. Ja, es liesse sich am Ende selbst kühnlich behaupten: Siegfried Wagner habe gerade bei den Stellen, die von der grossen Menge zunächst noch als „unsympathisch", „untermässig" begrüsst, als „operettenhaft" abweisend genug gerügt wurden, harmlos-reflexionslos vielleicht, den realistischen Sokkus des Mundartlichen, Provinziellen zum bisher so hohen Kothurn des idealistischen Musikdrama's seines Vaters neuerdings hinzu gefügt; er habe möglicher Weise damit also für das nachgerade unausstehlich hoch gesteigerte Pathos der Epigonen-Oper, seinem eigenen Erzieher zuwider, eine ähnliche „naturalistische" That vollbracht, wie sie seinerzeit schon Gerhard Hauptmann, entgegen Goethe und Schiller, für das Epigonentum im rezitierten Drama seiner Tage bezweckte — und auch wohl alsdann bewerkstelligte, mit jener bekannten durchgehenden Anleihe beim schlesischen Dialekte und jener grundsätzlichen Einkleidung in die ausgefeilte Prosarede, welche zunächst so viele Angriffe Seitens der Kunstwächter und „Schönheits"-Pächter erst noch erfahren sollte. Siegfried Wagner hätte sich demnach — auffällig genug —, obwohl der Spross eines geborenen Sachsen und einer Halb-Französin, zudem als ein Ausländer zu Triebschen

bei Luzern im Schweizer Lande zufällig zur Welt gekommen, mit seiner „Jugend“ doch in Mittel-Deutschland nach und nach naturalisiert, akklimatisiert und eingebürgert. Siegfried also schliesslich doch ein „Wagner“ neuer Dinge in seinem Fache? Oder wäre auch das wieder unecht, nur gemacht, gesucht und posiert an ihm (wie gar Viele behaupten wollen)? „Des Rätsels tiefgeheimen Grund — wer thut der Welt ihn endlich kund?“

Auf der anderen Seite wieder darf es sicherlich — ja, muss es unter allen Umständen bass verdriessen, dass wir so wenig eigenes, selbständig-urwüchsiges und vollwertiges Lebensgefühl bisher an ihm zu entdecken vermögen: keinerlei Spur von dem, was wir „persönliche Beseelung“ nennen möchten! Eine, wenn schon frei erfundene, Fabeleinkleidung liegt ja nur wieder in diesem „Textbuche“ vor, aber mit Nichten eine ureigene „Weltanschauung“. Und dabei reist er doch als weltmännischer „Globetrotter“ von Berlin nach Rom und von Paris nach Budapest! Was würde nicht Unsereiner von solchen Wanderfahrten und Lehraufenthalten alles mit „heim“ bringen — ganze Kulturen und weite, grosse Lebens-Perspektiven! Sein Resultat aber? Es scheint zuletzt lediglich dieses: dass er seinen Vater, Richard den Grossen, in so reichlich alberner Weise fast nur kopiert, und dass er zu diesem, gelegentlich odiosen Operetten-Milieu (aus jener historischen Zeit der wilden Parforce-Jagden und der herrischen Menschenversklavung des 18. Jahrhunderts, da die Unterthanen nur wie ein Stück Vieh behandelt wurden und der Bauer, dessen Felder man mit diesem Treiben gewissenlos verwüstete, im Vorbeihetzen eins mit der Peitsche noch abbekam) — nur zu häufig eine womöglich noch läppischere Musik zu machen beliebt. Der einzig annehmbare Anklang an eine „Kultur des Südens“ lässt sich da allen-

falls noch aus den etwas unbeholfenen Versen heraus lesen (Text S. 49):

„An meerumrauschte, prangende Ufer,
Wo heiter die Menschen, wo funkelnd der Wein:
Da lässt es sich, Mädchen, gar besser sein!"

Dürfen wir das — trotz des schlechten Deutsches — vielleicht als erste Ansätze, als leise Regung bei Jung-Siegfried zu einer mehr romanischen, voraussetzungslosen Weltauffassung „jenseits von Gut und Böse" deuten und den Sohn R. Wagners dereinst noch einmal freudig im Nietzsche-Lager, als den enthusiastischen Parteigänger etwa der *„gaya scienza"* einer heisseren Zone, begrüssen? Oder sollen wir einen ureigenen Ausdruck seiner augenblicklichen politischen Gesinnung etwa darin suchen, dass er mit den energischen Worten des „deutschen Michels" Christoph Kern (S. 2):

„Statt des Schachers über's Meer,
Unsre Burschen dort zu fällen,
Besser wär's, wir könnten — hör'!
Unsre Felder fromm bestellen,
Die von adeligen Pferden
Gar so gern zertrampelt werden!"

zu unserer neuzeitlichen „Weltmachtpolitik" in Ostasien, und in dem „emphatischen" staatsmännischen Bescheide des alten Fuchses, Blank mit Namen (S. 4):

„Für sich mögen Briten raufen!
Nimmer darf man Euch verkaufen!"

zum Buren-Engländer-Krieg in Südafrika Stellung zu nehmen sucht? Ist es wirklich seine innerste, so ungefähr „artistische" Überzeugung, was er seinen „Herold" im dritten Aufzug (Text S. 92) laut allem Volke verkünden lässt:

„Mummenschanz und Fastnachtsspiel
Ist des Lebens ganzes Ziel?"

Und begreift es wirklich seine ganze Ansicht vom

Leben, seinen subjektiven „moralistischen“ Standpunkt durchaus in sich, wenn er mit Anzengruber das „vierte Gebot“ anarchisch-liberal dahin revidiert:

„Väterchen, Du musst stets artig sein!“ . . .
„Es ist des Vaters erste Pflicht:
Gehorsam seinem Kind!“

(Vergl. Text S. 53 f.).

Höchstens noch liesse sich, in sozial-ethischer Beziehung endlich, eine Art geistiger Entwicklung bei Jung-Siegfried feststellen, von einer „herrenmenschlichen“, streng individualistischen Befürwortung der Prügelstrafe im ersten Akte — vergl. dazu den Zornausbruch des Herzogs in den Worten (Text S. 25):

„Prügel sind, wo ich's traf,
Immer noch die beste Straf'!
Diesem zwanzig, Jenem zehn —
Gebessert sie nach Hause geh'n!“ —

bis zur kniefällig-romantischen Anbetung und einer stock-konservativen, reaktionären Verehrung altruistischen „Königtums“, wie es sich in der Schlussapostrophe ausspricht mit den schön gebauten Versen des verzückten „Volkes“:

„Wie im Himmel wir dort oben
Unsern Herrgott dankbar loben,
Hier auf Erden mit frohen Weisen
Unsern Herzog lasst uns preisen!“ —

bezw. ganz zuletzt noch zu wahrhaft rührender „Harmonie der Weltschöpfung“ sich verdichtet in dem „heiligen“ Versprechen eines also „frei“ erwählten und „allseits geliebten“ Fürsten:

„Ruhend auf des Schmerzens Stein,
Geätzt mit wehmutsvoller Pein,
Erheb' sich neugefügt ein Bau,
Der auf zum Himmel ragend schau'!
Nicht düster drohe seine Mauer!
Sein Anblick wecke keinen Schauer!

Mild und fest, in ernster Freude,
Steh' das lichtvollste Gebäude!
Zu neuem Leben im Herzen die Kraft
Neu werde nun, und froh geschafft! —
Die ihr mich umringet: Hört! Wohlan!
Als Euer Herr dien' ich fortan."

Nur freilich wäre solchen rückständigen Velleïtäten mit Nachdruck heute doch entgegen zu halten, was schon Friedrich Nietzsche („Jenseits v. G. u. B.", Aph. 199) eindringlich genug unserer Zeit gepredigt hat: „Denkt man sich den Herden-Instinkt einmal bis zu seinen letzten Ausschweifungen schreitend, so fehlen endlich geradezu die Befehlshaber und Unabhängigen; oder sie leiden innerlich am schlechten Gewissen und haben nötig, sich selbst eine Täuschung vorzumachen, um befehlen zu können: nämlich, als ob sie auch gehorchten. Dieser Zustand besteht heute thatsächlich in Europa: ich nenne ihn die moralische Heuchelei der Befehlenden. Sie wissen sich nicht anders vor ihrem schlechten Gewissen zu schützen als dadurch, dass sie sich als Ausführer älterer oder höherer Befehle gebärden (der Vorfahren, der Verfassung, des Rechtes, der Gesetze oder gar Gottes) oder selbst von der Herden-Denkweise her sich Herden-Maximen borgen, zum Beispiel als erste Diener ihres Volks oder als Werkzeuge des gemeinen Wohls."

Vielleicht würden wir es nicht „moralische Heuchelei" mit dem Philosophen nennen, sondern dafür lieber sagen: dass die Fürsten und Herrschenden eben in moralischer Zwangslage sich heute befinden, einer frommen Selbsttäuschung in unseren Tagen besten Falles unterworfen bleiben. Allein wir sehen nach Obigem schon klar genug: es besteht noch nicht die geringste Gefahr bis jetzt für das „Bayreuther Erbe" und das eingeschworene Wagnertum. Nein, nein, lieb'

Vaterland magst ruhig sein! Siegfried, der Nachkomme mit dem klangvollen Namen „Wagner", ist trotzdem ein viel zu guter „Wagnerianer" — er wird noch lange kein Zarathustra-Jünger werden. Wie schade! Die „fröhliche Wissenschaft" für eine wahrhaft zeitgemässe, feinkomische Oper wäre doch gerade dort — nicht aber, meiner Ansicht nach, aus Dr. R. Batka's „fröhlicher Tonkunst" einer etwas altväterisch „Bunten Bühne" zu holen.

Erlösungsopern

Ein Ausblick

(1901)

„Sondern erlöse uns von dem Übel!"

Es ist nicht eine durchgeführte Abhandlung, was ich zu diesem zeitgemässen Thema als Abschluss hier noch geben will. Nur die schärfere Aufmerksamkeit, den Blick „Gewitzigter" möchte ich im Nachfolgenden gerne nunmehr hinlenken darauf, dass es vielleicht nicht nur formale Fatalitäten, sondern inhaltliche, stoffliche Bedenken gewesen sein könnten, was die „Wagner-Nachfolge" zum Teil zu einer so schlimmen Wagner-Nachahmung schon sich hat entwickeln lassen, so dass ein Nietzsche Angesichts des musikalischen „Merlin"-Drama's seinerzeit von dem „Wagner-Affen" Goldmark mit einigem Rechte bereits sprechen konnte. Nicht „Leitmotiv" noch „Sprachgesang", nicht „sinfonisches Orchester" und nicht die Eigendichtung des Textes durch den Komponisten, bilden zuletzt die entscheidenden, charakteristischen Momente jener üblen Erscheinung, die man mit dem Namen Wagner-Epigonentum bezeichnen kann. Auch nicht die schon von Paul Marsop (in der „Neudeutschen Kapellmeistermusik") mit Recht als typisch aufgegriffene Formel der Kritik Nach-Wagnerischer Opern-Novitäten: „Der Komponist hat die ruhmvollen Errungenschaften R. Wagners nicht ohne Geschick zu benützen gewusst, ohne deswegen seine eigene Individualität

preiszugeben" — nicht sie ist das *punctum saliens* jener verflachenden, arg zurück ebbenden Flutbewegung, die sich vom Namen Richard Wagner in unserer „modernen Oper" nun einmal her schreibt. Vielmehr, ich meine: das Textliche, Stoff wie Sujet, ist der eigentliche Kern des geistigen Verfalles, der Grund eines unfruchtbaren Tiefstandes der ganzen Bewegung, welcher sie naturgemäss heute in zwei Lager (das der Konservativen und das der Fortschrittlichen) trennen muss; und es will mir scheinen, als ob sie beide eine allzu sklavische Abhängigkeit gegenüber dem Vorbilde aufwiesen, die nicht länger mehr einer psychologischen Analyse und ästhetischen Erörterung sich entziehen dürfe. (Wie denn schon einige „Kunstwart"-Aufsätze von Gerhard Schjelderup, der selbst mit „Sommermorgen" oder „Der Liebe Macht" darin seine eigenen Wege ging, etwas wie Ahnung dieses Sachverhaltes in sich zu tragen schienen.) — Wir werden nicht nur rein formal die „Oper" ausdrücklich dem „Musikdrama" dabei gegenüber zu stellen haben; zwei ganz verschiedene Welten werden sich uns von vorneherein aufthun, und mit ihnen die unsäglich tief greifenden Unterschiede zweier heterogener Weltanschauungen zugleich sich uns unverkennbar offenbaren . . .

„Erlösung" — dies war ja das grosse Haupt- und Leibthema, das sich durch die Stoffwelten, will sagen: die Dichtungen, eines R. Wagner hindurch zog; sie der helle Leitstern, an dem sein Ideal sich immer wieder neu aufrichtete. Und es ist ein weiter und langer, gar bedeutsamer Weg, den der Schöpfer dieser Musik-Dramen — von der „Erlösung des Helden durch das Weib" über die „Erlösung des Ewig-Weiblichen durch den Mann" (im „Lohengrin") hinweg — geistig zurück legt, bis endlich in seinem Testamente, dem weihevollen „Parsifal", zuletzt noch ein „Erlösung dem Erlöser!" als höchster Wunsch erklingt und solches als idealer Ab-

schiedsgruss von dieser irdischen Welt dem Meister, in Form eines Lorbeerkranzes der „Wagner-Vereine“, sogar auf sein eigen Grab gelegt ward. Ein solcher Daseinsschmerz aber, mit der Sehnsucht über diese Welt hinaus, mit dem Wunsche nach Selbstvernichtung und zum persönlichen Untergang, sowie der Verklärung des Leides durch heldische Totenfeier —, er konnte doch nur erwachsen auf dem Grunde einer durchaus tragischen Auffassung des Lebens, des schweren Ernstes der Schopenhauer'schen Philosophie, als der Erkenntnis von der Nichtigkeit dieser Welt des vorgestellten Scheines, wie ihrer steten Überwindung durch die Kraft einer selbstmörderischen Verneinung des Lebenswillens. Der ekstatische Zug zur Auflösung im Nichts, das müde, mürbe Bedürfnis, krank und gebrochen, von sich selber los zu kommen und, unfähig in dieser Welt sich zurecht zu finden, ästhetisch-resigniert sich ein anderes, besseres Dasein zu gestalten, sprach sich in diesem monumentalisierten Erlösungs-Triebe und stilisierten Heilsdrange ganz zuversichtlich aus.

War es nun wirklich einzig und allein der satanische Hang zur „ironischen Antithese“ (vgl. „Briefe“; Bd. I, 407), was einen Nietzsche ehedem dieser Kunstentwicklung in seinem „Fall Wagner“ Bizets „Carmen“-Oper kecklich gegenüber setzen liess? Lag der in solcher bewusst-unfreundlichen Handlung sich äussernde Antagonismus nicht doch vielleicht einigermassen tiefer, so dass er als Credo eines neuen Lebensinhaltes zuletzt heraus kommen, als Signal zugleich einer ideell von Grund aus veränderten Situation berühren und als neue Weltanschauung im Ganzen und Besonderen begrüsst werden dürfte? — In der That, es lag etwas dem Ähnliches hier zu Grunde, handelte es sich bei diesem scheinbar nur hasserfüllten Akte doch um die innere Notwendigkeit und inzwischen sicher heran gereifte Thatsache eines

neuen, damals (1888) fast noch ganz unbekannten, philosophischen Ideales. Nicht mehr das Genre des Zweideutigen und der Zote, Frivolität oder Zynismus der so genannten „leicht geschürzten Muse" stand vor uns, es war einfach der ungewohnte und selbstherrliche, aber freudig-heroische — ein „dionysischer" Pessimismus der immoralistischen „*gaya scienza*", einer überströmenden Kraft gerade und Überfülle des Lebens, was da in seinem Urteil über die „Carmen", als Exemplifikation seiner Lehre auf die Kunst seiner Tage, bei Nietzsche sich meldete, was noch obendrein bei Hans von Bülow später, gelegentlich einer Musteraufführung des Werkes auf der Hamburger Bühne, mit einem tragischen Akzente schattiert, lebendig-eindrucksvoll vor die Augen treten sollte. „Jenseits von Gut und Böse" stehend, vaterlandslos-zigeunerhaft, wildrassig im Triebleben, sich selber Rechte nehmend und Gesetze gebend, am herrischen Kraftmenschen, dem Stier-Sieger, sich empor rankend und raubtierartig umher schweifend, vogelfrei in der Welt herum flatternd, zudem unter südlicher Glut, einer mittelländischen *limpidezza*, „gekocht im eigenen Safte" — sagt diese „Natur", selbst noch zu ihrem dunkelsten Fatum, beherzt „Ja!", segnet und rechtfertigt sie dieses ihr rosenumkränztes Leben, sogar bis in den Tod hinein tanzend „auf leichtem Fusse", mit einem jauchzenden „Trotz alledem — dennoch! Was liegt an mir?" Hier wahrlich gab es nichts mehr zu „erlösen", denn das war frei in sich, mitleidlos, ganz nur Instinkt und Selbstbestimmung — ohne allen und jeden „Gewissensbiss"!

Und das grosse, gesunde Leben schritt weiter. Es stieg der stürmische „Verismo" unbändig-ungebärdigen Jungitaliens mit seinem Einakter-Impressionismus herauf, den Nietzsche, persönlichen Anteil nehmend, nicht mehr sollte erleben dürfen. Allüberall eine überraschende,

förmlich einschlagende Wirkung, wie als ob ein Wagner gar niemals gewirkt hätte, und obwohl dieser Stil und solche Art doch einem Bayreuther Ideale direkt in's Gesicht schlagen mussten. Woher nun diese Wandlung? Je nun, das Publikum — satt des trocknen Tones ewiger Erlösungsinbrünste — jauchzte dem brutalen Naturlaute selbst bis zu Mord und Totschlag, Dolch, Gift, Raubgier und Liebesbrünsten offen zu, weil hier sich *la bête humaine* in anarchisch-schöner Kraftentfaltung selbstherrlich-nackt, ohne die europäisch-zivilisierte Moralverkleidung nämlich, wieder einmal in frohlockender Stärke erging. Es folgte des greisen Verdi „hl. Lachen" im „Falstaff", und man triumphierte mit dem Alten, wie er da — ein überlegener Weltweiser, in wahrhaft göttlichem Lebenshumor, wo Andere bei der Bigotterie anlangten — als Letzter „am allerbesten" zu lachen wusste. Man besann sich alsbald auch gerne wieder zurück auf Mozarts leichtes „*dramma giocoso*" einer mehr romanischen Kulturblüte und Weltauffassung — auf jenes prickelnde, graziöse Spiel vom dionysisch-überfrohen, champagner-überschäumenden gleich sehr wie lebens-trunkenen, dabei aber von Hause aus durch und durch aristokratisch veranlagten Ritter „Don Juan". Und merkwürdig! Obgleich Possart in der dramatischen Restitution und dekorativen Restauration diesem gerade das weisse Tugendmäntelchen der älteren Schlussszene mit dem Strafgericht, d. h. die „Moral der Geschicht vom Bösewicht", jetzt wieder umhängte: man sah den vornehmen, feinen, unersättlichen „Lebenskünstler" nun doch wie plötzlich unter dem völlig veränderten Gesichtspunkt eben jener hispanischen „*gaya scienza*", welche über die bornierte Welt der philiströsen Bedenklichkeit von „Normalheim und Alltagsleben" frisch-flott-fröhlich-frei immerdar geistes-gegenwärtig sich hinaus schwingt; man konnte im Grunde nirgends mehr den „bestraften Wüst-

ling" in ihm finden, wohl aber den „unverwüstlichen Wildling" eines aufrecht-stolzen Abenteurertums draufgängerischer Konquistadorenart alsbald nur mehr an ihm entdecken. Ihm war „alles zu Willen" — er selber nahezu „ohne Furcht und Mitleid", aber auch ohne Tadel! — Es kam hierauf noch der harmlos-muntere, von Grund aus frischblütige Czeche Smetana mit seiner anspruchslosen „Verkauften Braut" als eine neue, willkommene Nüance und besondere Note der Aufhellung wie Aufklärung mit hinzu; der rede- und trinkselige „Lortzing", höchstens nur bei der romantischen „Undine" von des Erlösungsgedankens Blässe in seiner sonst so übersprudelnden Laune etwas angekränkelt: auch dieser Tote ward zu munterstem Leben wieder auferweckt, — während wir vom Sullivan'schen „Mikado" (der aber doch etwas Anderes als nur eine Mode-Operette war) oder von der Strauss'schen „Fledermaus" (die plötzlich so Hoftheater-fähig wurde) im Übrigen hier erst noch ganz absehen wollen. Kurz: es klang beinahe schon wie eine „Erlösung von der Erlösung", als Befreiung von einem langen, lastenden Alpdrucke, was durch die deutschen Lande und ihr nordisch-graues Nebelklima nun plötzlich so sonnig gehen wollte.

Auch Richard Wagner hatte ja, zu glücklicher Stunde einmal, das Leben statt mit dem bei ihm üblichen „bösen", mit „gutem Blicke" angeschaut — in seinen köstlichen „Meistersingern" bekanntlich; und Peter Cornelius im fein-komischen „Barbier von Bagdad" vordem, oder Hermann Götz in der drastischen „Zähmung der Widerspänstigen" nachher, neuerdings auch noch Sporck-Schillings mit dem tollen „Pfeifertag", weniger „ideal" Recnizek mit „Donna Diana" u. „Till", Meyer-Olbersleben mit dem „Haubenkrieg", haben diesen erfreulichen Grund-Akkord in unserem Opern-Spielplane kräftiglich zu verstärken gesucht. Es waren

überdies auch Hans Sommer, Eug. d'Albert, Wilhelm Kienzl, Ludw. Thuille, S. v. Hausegger, Anton Urspruch, W. von Baussnern u. A. mit entsprechenden, aber nur mehr oder minder glücklichen Versuchen („St. Foix", „Münchhausen", „Augustin", „Schloss der Herzen", „Abreise", „Don Quixote", „Theuerdank", „Zinnober", „Das Unmöglichste von Allem", „Herbort und Hilde" etc.) noch zur Seite getreten. Allein, warum blieb das zuletzt fast durchweg (wie auch jüngst noch die Mascagni'schen „Maschere") in einem mehr krampf-verzerrten Gelächter der Grimasse so leicht stecken und verborgen? Waren die Herren aus der grossen Schule der „Erlösungs"-Nöte etwa zu ernst dazu geworden, um überhaupt noch natürlich-herzhaft lachen zu können? Warum vollends spannen die eigentlichen Adepten der „Wagner-Nachfolge" (die Kistler, Sommer, Weingartner, d'Albert, Pfitzner, Schillings, Humperdinck, Kienzl *e tutte quanti*) immer und immer wieder das Erlösungs-Motiv sinfonisch als roten Faden weiter, ohne doch den Ariadne-Faden daraus drehen zu können, welcher sie aus diesem Minotaurus-(= Wagner-)Labyrinth zur freien Luft auch eines musikalischen Plein-airismus als Komponisten endlich heraus führen konnte?! Sollte es nicht ein Manko der Weltanschauung gewesen sein, was sie bislang dauernd am „Überwinden" verhinderte? Ein *circulus vitiosus* gleichsam, in echt epigonenhaftem Festsitzen auf dem romantischen Schopenhauer, dem pessimistischen Mythos oder dem christlichen Märchen, anstatt eines zeitbewussten Fortschreitens zum modernen Artisten- und Antichristentum Nietzsche's, welch' Letzterer dem durch und durch bejahenden, freischöpferischen Künstler-Optimismus eines Theatralikers und Musikdramatikers doch eigentlich ungleich näher liegen müsste! Gewiss ist es nicht ohne Belang, dass der „moderne" Richard Strauss innerhalb dieser „Wagner-

Schule“ bisher so ziemlich der Einzige geblieben ist, der schon in seinem musikdramatischen Erstlingswerke „Guntram“ die entschiedene Regung zeigt, sich vom Schopenhauer’schen Gängelbande frei zu machen, so sehr er dort mit einem Fusse auch noch von jenem dicken Wagner’schen „Erlösungs“-Schlamm im Vorwärtsschreiten behindert erscheint (wie ich dies ausführlicher in meinem Buche vom „Modernen Geist in der deutschen Tonkunst“, S. 72 ff., ja dargethan habe). Mit um so grösserer Spannung durfte man daher seiner zweiten Schöpfung innerhalb jener Welt der Bretter, welche für diesmal eine ganze „Weltanschauung“ schon bedeuten, entgegen sehen — nämlich dem im Gegensatze zum „Guntram“ ganz unverhältnismässig viel leicht-sinnigeren Opernwerke, welches sich „Feuersnot“ betitelt und einen durchaus burlesken Charakter aufzuweisen hat. Allein, sind wir damit wirklich schon weiter gekommen? Sind dadurch unsere Hoffnungen etwa schon erfüllt worden? „Traurig wäre das, traun“, wenn heute komische Oper nur mehr Überbrett’l bedeuten sollte! Auf jeden Fall verwechsele man nicht gallisch-würzigen Humor ohne Weiteres mit galliger Satire — es würde uns doch nur wieder auf die schiefe Ebene bringen und *ad absurdum* führen! . . .

Wenn man nun aber Geza Zichy’s ungemein packendes Zirkus-Musikdrama „Meister Roland“ als „tragische Operette“ gelegentlich bezeichnen zu sollen glaubte, so hat man jedenfalls dabei vergessen: einmal, dass schon der Leoncavallo’sche „Bajazzo“ diese Bezeichnung im Grunde verdient hätte; dann aber auch: dass Nietzsche’s grösster Fehler bei seiner Gegenüberstellung Bizets und Wagners danach wohl der gewesen wäre, dass er eine solche „tragische Operette“ ernstlich mit dem „tragischen Musikdrama“ in Vergleich bringen wollte, also gleichsam ohne rechtes *tertium comparationis* über

seinen ehemaligen Helden und Heiligen Wagner aburteilte. Da muss man sich denn doch lieber fragen: Haben wir uns Angesichts jenes hohen Pathos der heroischen Leiden- und Freudenschaften, des tragischen Mythos und eines schwer-blütigen, dickflüssigen Melos nicht überhaupt schon etwas zu sehr gewöhnt, von den einfachen, rein menschlichen Gefühlen für den Ausdruck der Tonkunst in unserem neuzeitlichen Musikdrama abzusehen und alles dergleichen geringschätzig-unbesehen, ohne nähere Prüfung der psychologischen wie ästhetischen Voraussetzungen, gleich in das bequemere Schubfach der „Operette“ einfach abzuschieben? Schliesslich müsste ja dann alles, was man in diesem Sinne nicht gut deklinieren kann, als „Operette“ alsbald angesehen, ja auch der Soccus überhaupt dem Kothurne gegenüber für durchaus minderwertig, grundsätzlich ausgegeben werden, obwohl doch aufgeklärte Geister, wie z. B. Schiller, einen gelungenen Wurf in der Form der „Komödie“ eigentlich für schwieriger, wertvoller und ungleich bedeutsamer sogar als einen in der „Tragödie“ seinerzeit erachten wollten! Und: gilt es nicht, den „Geist der Schwere“ nachgerade wieder zu überwinden? Wiederum, falls wir Nietzsche darin etwa zu folgen vermöchten: soll und wird am Ende gar Peter Gast dieser „kommende Mann“ schon sein? . . .

Liebend gern wüsste ich wohl, welcherlei Empfindungen in Wagner jun. seinerzeit rege geworden sind, was sich gerade „Jung-Siegfried“ alles dabei gedacht hat, als er zu Paris vor einigen Jahren Charpentiers dramatisierten musikalischen Hetärenroman „Louise“ in der dortigen „*opéra comique*“, wie man vernahm, bereits kennen lernte! Zwei Welten, die beiden von mir im Obigen kurz gekennzeichneten gegensätzlichen Weltanschauungen, standen sich hier offenbar persönlich gegenüber in einer

ganz gleichnamigen Heldin — steht ja doch auch im Mittelpunkte des „Bärenhäuter"-Drama's ein „Luis'l" als die aktive Hauptfigur des Ganzen! Hier also, im leiblichen Erben unseres Bayreuther Meisters, das spezifische Bayreuther Erbstück: das Weib als Erlöserin, welche sich die „Rettungsmedaille" um den Mann verdient; dort, im Vertreter einer romanischen Kunst- und Kultur-Entwicklung, das realistische Lebens-Element ruchlos-freizügiger „Bohème": „*la femme fatale*" — jenseits von aller Sittenpolizei! *Les extrêmes se touchent?* — —

Lediglich auf diese knappen Fragestellungen kam es mir diesmal an: Wer will, wer wird uns von beiden Übeln demnächst befreien — unserer Kunst diesen alten Wagner-Krampf hyperidealistischer „Erlösungen", und zwar ohne allzu naturalistische „Auflösungen", glücklich alsbald lösen? „Eines nur will ich noch: das Ende — das Ende!" Aber in etwas anderem Sinn als Göttervater Wotan.

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.


EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 039 658 950

